Serge Arnauld

GENÈVE
OSER PARAÎTRE

Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Genève – Oser paraître

Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

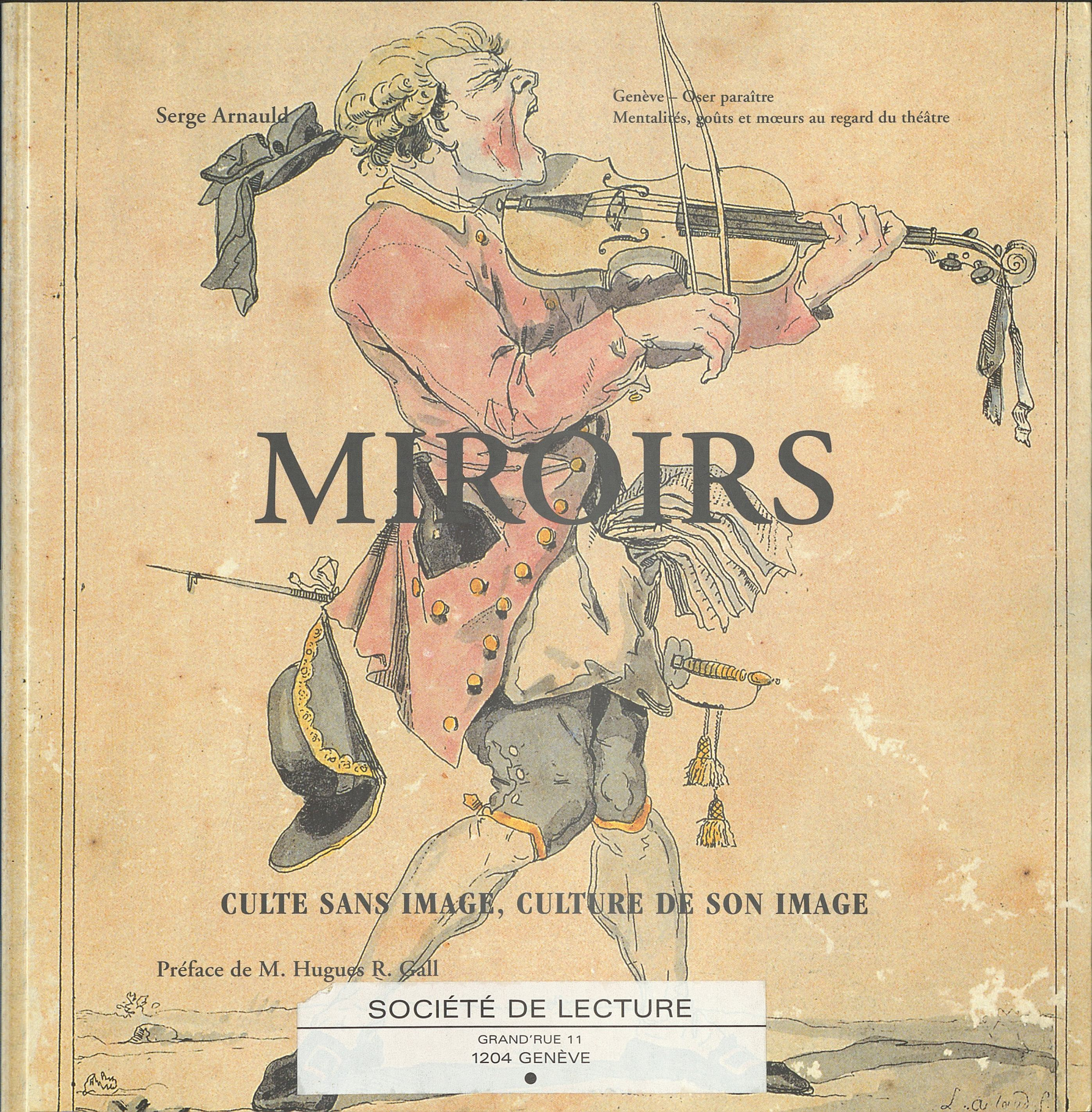
Préface de M. Hugues R. Gall
Postface de M. Jean-Marie Blanchard

Volume I **Miroirs**
Culte sans image, culture de son image

Volume II **Mirages**
L'empreinte et l'intuition

Volume III **Blandices**
Le Spectacle de la Cité

Start Scan Send



Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

MIROIRS

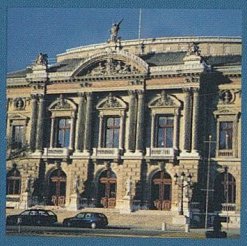
CULTE SANS IMAGE, CULTURE DE SON IMAGE

Préface de M. Hugues R. Gall

SOCIÉTÉ DE LECTURE
GRAND'RUE 11
1204 GENÈVE

Genève a connu l'austérité calviniste en réaction aux manifestations religieuses idolâtres. Genève a ressenti la méfiance de Rousseau à l'égard du Spectacle, en raison de la mauvaise influence de toute scène sur les habitants de sa ville natale. À l'opposé, les images mentales de la conscience protestante, ouverte aux seules Écritures, et l'éducation exemplaire de l'artisan local, jadis principalement horloger, ont favorisé l'attrait pour le théâtre qui semblait devoir être refusé aux Genevois.

Dès lors, Genève se donne une image, Genève s'éprend de son image, Genève ose paraître.



association
PLACENEUVE

Imprimé en Suisse
© Association place-neuve
ISBN 2-8399-0000-9

Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Volume I
Miroirs
Culte sans image, culture de son image

Cet ouvrage, imprimé en septembre 2004, a été publié à mille cinq cents exemplaires numérotés.

000317

L'éditeur exprime sa gratitude pour l'engagement professionnel et le soutien financier de l'imprimeur Vogt-Schild/Habegger, à Soleure (Suisse).

Les tables des matières et des illustrations,
ainsi que la bibliographie et les index des trois livres,
se trouvent à la fin du troisième volume. Ils sont
suivis par les remerciements.

2004/04209

Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Miroirs

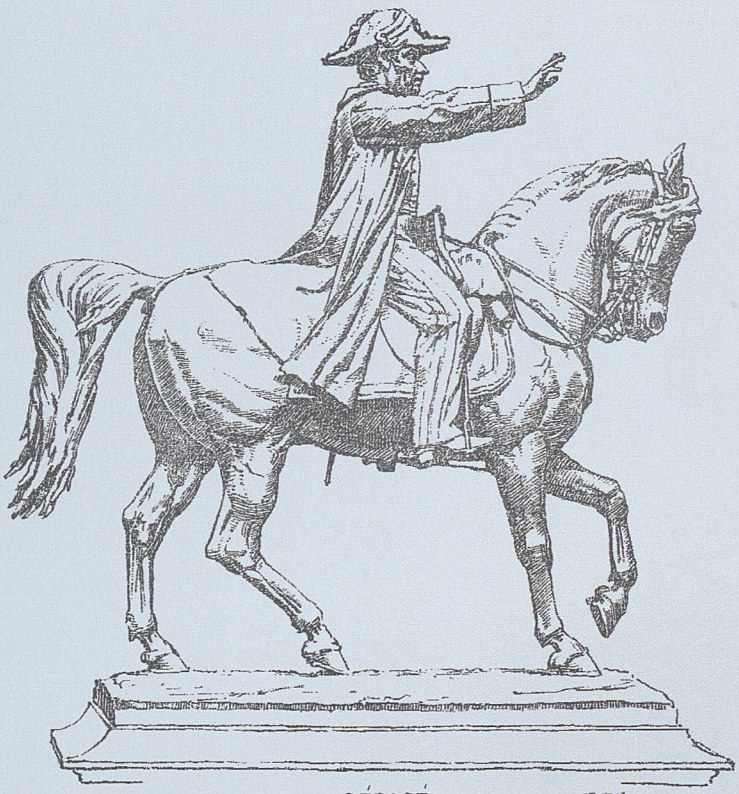
Culte sans image, culture de son image

SOCIÉTÉ DE LECTURE
LITTERIS FOVENDIS
DE GENÈVE

Volume I

14.9 ARN
BD 595

Au Général Dufour
Cantate



A. LANZ, Statuaire. DÉPOSÉ. H. Hébert autog.

Poëme
DE
LOUIS TOGNETTI

Musique
DE
HUGO DE SENGER

Traduction allemande de Fritz Zschokke.

Lith. Jules Rey, r. Petitot 4 Genève

Préface

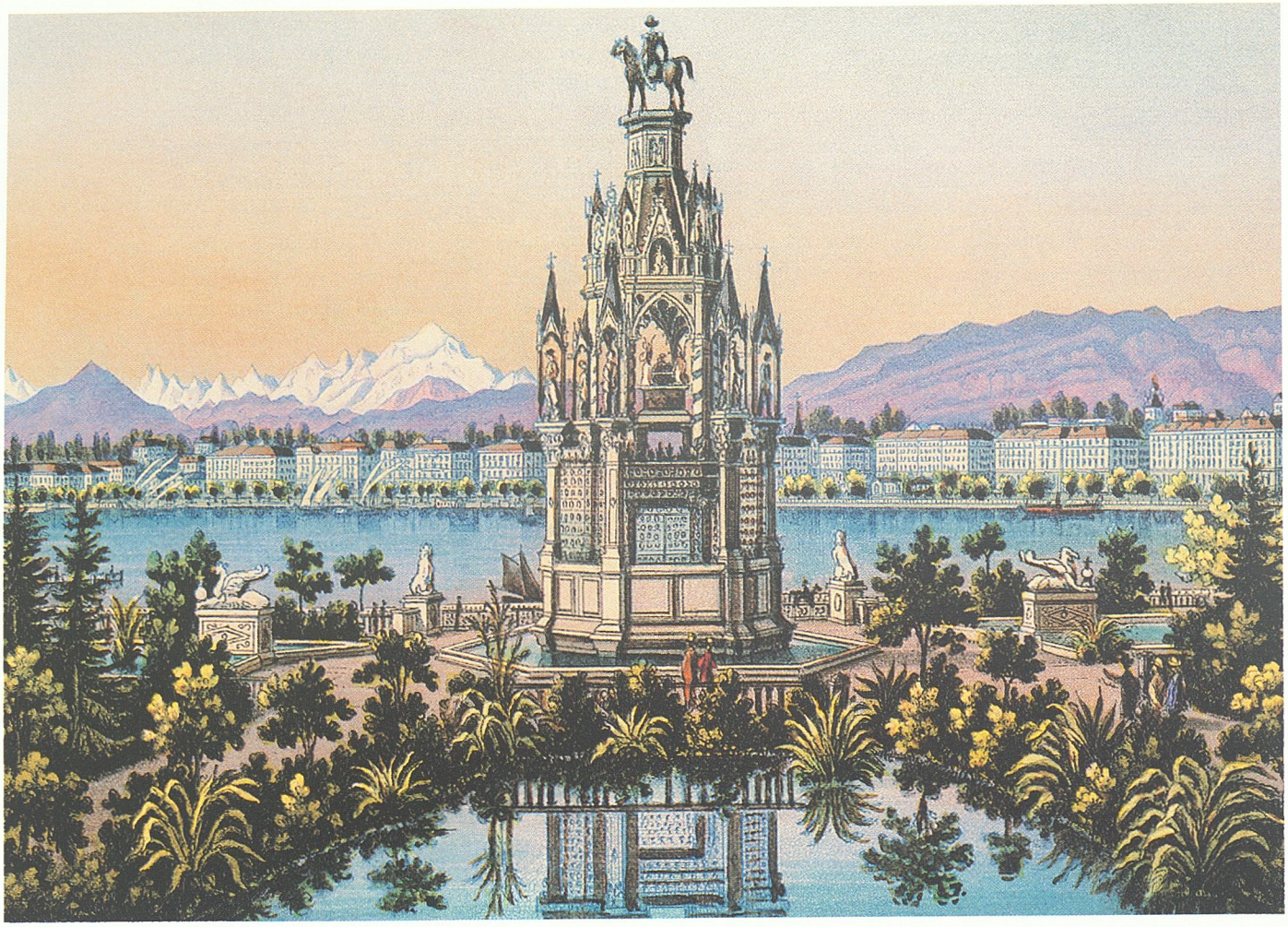
Genève peut être fière de son Grand Théâtre. Il n'en a pas toujours été ainsi dans la Cité de Calvin où, dès le XVIe siècle, des lois sévères interdisaient les spectacles en raison d'effets pernicieux sur une austère population. Le théâtre est assurément un foyer sensible où le peuple, assemblé comme à l'église, peut, à chaque instant, pour une cause s'enflammer. Si cher aux philosophes, à Voltaire en particulier, le théâtre n'est-il pas le lieu où, tout en procurant du plaisir et du bonheur, on dénonce toutes les formes du fanatisme, on remet en question l'organisation de la société ?

Aujourd'hui, nul ne conteste la place du Grand Théâtre dans la ville. Cependant des polémiques qui naguère enflammaient les esprits survivent encore de nos jours. En effet, chaque année les vieilles antiennes reviennent, en particulier celles du financement du Théâtre remis en question régulièrement par une fraction politique du Conseil municipal. Il s'agit encore de la légitimité du Théâtre, du plaisir qu'il procure et de l'argent dépensé pour offrir ces plaisirs. Même s'il est difficile de mesurer les diverses richesses engendrées par l'activité théâtrale et musicale, on ne peut que constater aujourd'hui le rayonnement artistique international de l'institution et les retombées économiques évidentes pour la cité.

Dans son recueil, Serge Arnauld a rassemblé toute une série de chroniques historiques et sociales au long desquelles il s'interroge sur les rapports souvent tumultueux que Genève entretient avec son Théâtre au cours des siècles. Au cœur de la ville, le Théâtre bat son plein, donne du plaisir et du travail; il émane de la volonté d'une communauté, puis d'une autre; il est un outil dont la société se sert et qui, en retour, lui renvoie une image d'elle-même.

Dès notre première rencontre en mai 1986, alors qu'il préparait un spectacle sur le 450e anniversaire de la Réforme "L'Esprit de Genève, le souffle et le soupir", Serge Arnauld me fit part de sa passion pour Genève, son Théâtre et son histoire. C'est à ce moment-là que naquit l'idée de ces chroniques. En 1989, alors que la France commémorait le bicentenaire de la Révolution, je lui ai demandé de concevoir une soirée de lectures et de musiques en rapport avec cet événement, ainsi qu'une série d'articles pour les programmes du Grand Théâtre. À cette époque, j'avais encouragé le travail de recherches qu'il entreprenait alors en vue de présenter un ouvrage musical et théâtral sur "Guillaume Tell, mythe jacobin" et fus surpris d'apprendre que le président de la Convention Jean-Marie Collot D'Herbois avait été le directeur du Théâtre de Genève entre 1784 et 1787. Puis, en 1991, année du 700e anniversaire de la Confédération helvétique, Serge Arnauld imagina et conçut la Fête des avocats au cours de laquelle Frédéric Dard lut des textes de Calvin, Peter Ustinov des passages de Voltaire et Saddrudin Aga Khan des pages de Rousseau.

Dès le début de mon mandat à la tête du Grand Théâtre de Genève, j'avais souhaité un journal qui, à côté de la grande maison, portât un regard autre sur les spectacles du Grand Théâtre, un organe qui, dans un dialogue fructueux, rapprochât les artistes des spectateurs. C'est au cours d'un voyage à Neuchâtel



que Serge Arnauld, au fil de la conversation, évoqua le destin tragique de La Grange aux étrangers, théâtre de bois construit dans le parc des Bastions en 1766 pour divertir les troupes étrangères venues mettre de l'ordre dans la cité que l'agitation sociale menaçait de mettre à feu et à sang, en raison notamment des écrits subversifs de Rousseau et du mandat d'arrêt lancé contre ce philosophe. Quelques mois plus tard, La Grange aux étrangers disparut dans un incendie criminel, resté impuni, ce qui provoqua alors l'ire et l'indignation du philosophe de Ferney. Le titre de notre périodique, encore à naître, s'est alors imposé de lui-même: La Grange. Un titre, certes étrange, qu'on n'attend pas au frontispice d'un journal de théâtre, mais un titre métaphorique riche de sens et d'histoire: à la fois un lieu où l'on engrange le grain à côté de la maison, un théâtre qu'on a incendié, un forum enfin qui allait donner du grain à moudre.

C'est ainsi qu'en septembre 1989 parut le premier numéro de La Grange, le journal du Cercle du Grand Théâtre de Genève, dans lequel Serge Arnauld inaugurait sa première chronique intitulée Hors scène. Le journal prit ensuite rapidement un rythme de croisière sous la direction de Christian Schirm. Les témoignages de Serge Arnauld étaient alors attendus comme des feuilletons dans lesquels l'auteur continuait à tisser les liens qui relient un Théâtre à son public. Ce sont toutes ces chroniques et quelques articles en rapport avec certaines productions que Serge Arnauld a réunis dans Genève - Oser paraître: mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre, œuvre conçue comme une mosaïque qui, entre passé et présent, reconstitue la mémoire fragmentée d'une institution à qui Genève doit tant et qui a tant donné à Genève.

Hugues R. Gall

Dominos

"De toutes les villes du monde, de toutes les patries intimes qu'un homme cherche à mériter au cours de ses voyages, Genève me semble la plus propice au bonheur."

Atlas
Jorge Luis Borges

Plaque apposée sur la façade du 26, Grand-Rue, donnant sur la ruelle du Sautier, à Genève.
Il est indiqué en outre qu' "au 28, Grand-Rue, vécut Jorge Luis Borges, écrivain: Buenos Aires 1899-Genève 1986."

À mes petits enfants
Théo, Noé, Elie, Emile, Noémie, Coline,
et à tous ceux qui, d'ici et d'ailleurs,
viendront s'unir aux enfants de Genève.

Ce livre est un puzzle. Il reconstruit quelque chose en s'emparant de débris.

Ces débris sont les morceaux récupérés que l'art brut collecte et ces coupures de presse que le collage appose sur un espace où de tels objets se dénaturent.

Sous un monceau de matériaux disparates, des mouvements cycliques apparaissent dans le temps, ainsi que revient l'anticipation de ce que les mortels projettent dans la vie.

Telle est l'histoire repérée en fragments, telle est la scène perçue comme un rassemblement de moments indéchiffrables et le signe, également, d'une continuité qu'exprime le désir musical.

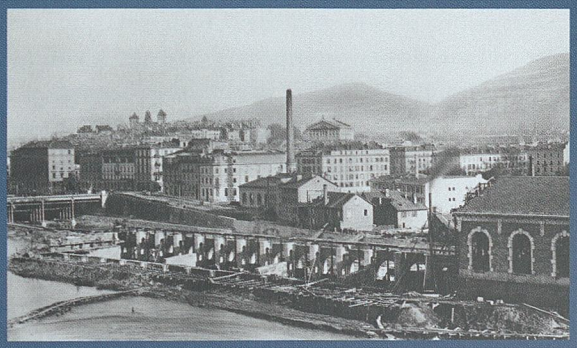
La représentation que le théâtre donne de la ville et l'imagerie que cette ville veut pour son théâtre correspondent à cette reconstitution.

Mais ce qui s'édifie par le culte, par l'image, par la magie, par la culture, est quelque chose qui se trouve tout au fond du miroir que la ville tend au théâtre et que ce dernier lui réfléchit.

C'est un mirage qu'à tout prix nous devons voir avec notre face-à-main, c'est un mirage qui se nourrit de nos plus belles illusions, un mirage qui demeure un sujet d'amour regardé à l'aide de jumelles.

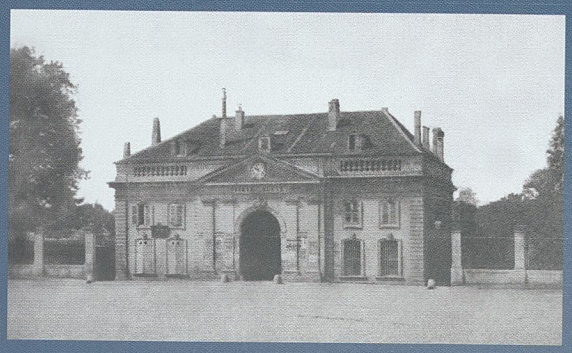
Le puzzle devient le jeu de dominos palpé par les mortels, dans leur cécité voyante.

Serge Arnauld



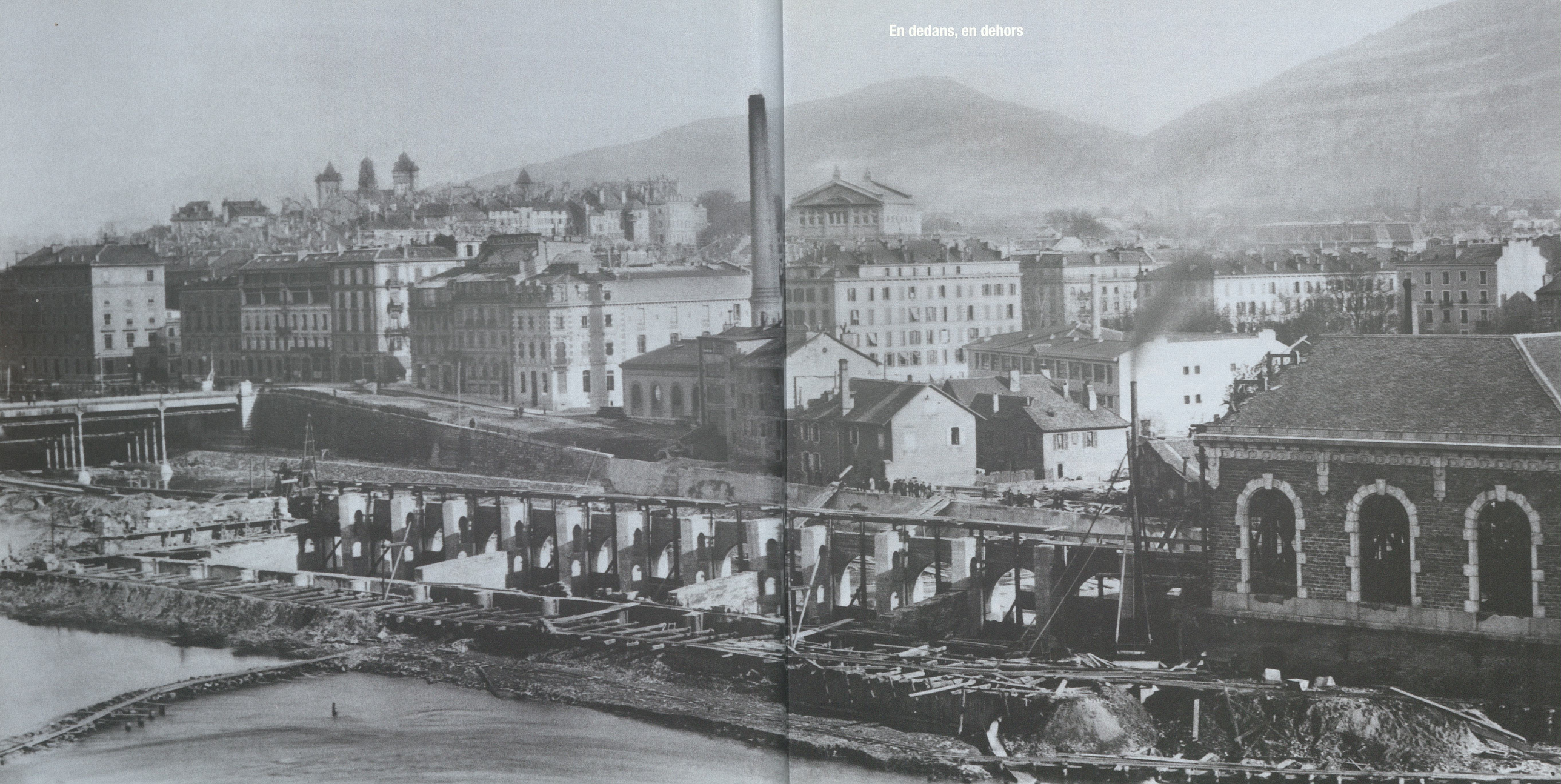
En dedans, en dehors

Hors scène



Scènes de l'Histoire

Histoires en musique



BIBLIOTHECA GENEVE

RODANO ARVA.

(1) Article figurant dans le programme du premier spectacle donné dans le nouveau théâtre du Bâtiment des Forces Motrices (salle Théodore Turrettini), en septembre 1997.

Tous les éléments historiques du théâtre ont été extraits des souvenirs de Jacob-Marc Besançon: *Histoire du Théâtre de Genève* (1876), repris en partie dans *Le Roman de Nonette* (1928), de Willy Aeschlimann.

L'odyssée locale d'Orphée[1]

La destination

Ne croyez pas qu'Orphée soit un personnage de légende: une figure mythique des temps héroïques de la Grèce, le fils d'Apollon et de la muse Calliope, ainsi que l'a prétendu Apollodore. Ne croyez pas avec Eschyle qu'il fut déchiré par les Bacchantes pour avoir déclaré qu'Apollon était supérieur à tous les dieux et pour ne point s'être incliné devant Bacchus comme Guillaume Tell refusa de saluer le chapeau de Gessler. Ce sont des balivernes racontées aux écoliers pour les impressionner. Sachez seulement la vérité: Orphée vint à Genève en personne au cours de l'an 1857 (une année avant qu'Offenbach s'amusât à composer un opéra-bouffe inspiré par lui). Incognito, il franchit la rivière que les gens du lieu nomment l'Arve et dont les eaux ont été justement désignées par Rousseau comme celles du Phlégéton qui coulent aux enfers païens et remplissent les encriers des contradicteurs de Jean-Jacques. Il passa ensuite le Cocyte, ce fleuve des larmes de tous les coupables privés de sépulture, sans s'arrêter sur le pont qu'il empruntait. Il lut cependant sur une enseigne disposée à cet endroit que les populations avaient appelé ce fleuve Rhône. Orphée chantait. C'était son métier. Ce travail était également pour lui une sorte de prêtrise. Il chantait ce quatrain de Voltaire qu'il aimait tout particulièrement dès lors qu'il eût su où celle qu'il chérissait avait été transportée:

Ce beau lac de Genève, où vous êtes venu,
Du Cocyte bientôt m'offre les rives sombres;
Vous êtes un Orphée en ces lieux descendu
Pour venir enchanter les ombres.

Parvenu à la porte principale qui donnait accès à la ville, intimement fermée sur elle-même par un vieil esprit de défense, Orphée put découvrir sur le fronton de l'huis le mot de sagesse d'un poète et chansonnier chênois, né en 1792 et portant le nom de Jean-Antoine Petit-Senn, selon les informations que le gardien en poste à ce point stratégique eut l'amabilité de lui fournir: "Pour un Orphée qui fut chercher sa femme aux enfers, combien de veufs, hélas! qui n'iraient pas même en paradis s'ils pensaient y retrouver la leur!" Orphée se sentit donc accueilli comme une exception. Cela lui sembla un bon présage. D'autres comme vous ou moi auraient déjà rebroussé chemin pour aller je ne sais où, avec je ne sais qui. Mais pas lui, Orphée; non, c'était impensable.

La mentalité

Le garde qui était sérieux comme un agent municipal d'une nouvelle époque et qui vit rapidement, après les présentations d'usage, à qui il parlait, dit à son visiteur: – Si vous cherchez votre Eurydice, considérez que sa mort, le jour de ses noces, due à cette morsure de serpent, est une aventure qui date de la nuit des temps. Les théologiens d'ici l'interprètent à travers les manifestations largement commentées du mythe adamique et d'une idée claire qui est la leur: la prédestination.

Ce n'est pas parce qu'elle a péché qu'elle est damnée. Elle a péché parce qu'elle est damnée. Sa

chute dans l'obscurité est une confrontation qui n'appartient qu'à elle. À elle seule et à Dieu, j'insiste. Si d'aventure vous la croisiez, il serait vain de la regarder et de tenter quoi que ce soit pour elle. Puisse-t-elle vous accompagner par sa seule volonté si vous espérez qu'elle vous suive et s'il apparaissait que vous ne supportiez pas notre climat; si vous estimez, à tort ou à raison, que l'ailleurs est toujours le meilleur. Quant à vous, inconsolable Orphée, cette prétendue recherche de votre fiancée devenue l'épouse d'un instant me paraît bien curieuse. Ce n'est qu'un prétexte. Je vous soupçonne de forcer le temps propre à l'accomplissement de notre devise: *post tenebras lux*. Je vous suspecte de vouloir utiliser une mauvaise clé pour une bonne serrure. Vous voulez émouvoir les âmes, vous voulez séduire les démons, vous voulez triompher du noir par votre voix magique. Vous croyez que l'oraison poétique fera jaillir la lumière; en désirant faire sortir votre femme de son séjour dans l'ombre, vous voulez éprouver votre maigre talent. Le mystère qui luit de l'élection n'équivaut pas au prix mérité, peut-être, de vos initiations.

Ce gardien connaissait sa leçon. Elle était bien genevoise. Son latin avait été expurgé par Calvin. Était-ce là vraiment la porte des enfers qui était gardée par cet homme de faction? Orphée fut traversé par cette pensée: fut-il possible qu'il se trompât comme Christophe Colomb, égaré par les vents? Sans entrer en matière sur les propos sévères tenus par la sentinelle, il demanda à celle-ci de le laisser pénétrer à l'intérieur de l'enceinte. La porte s'ouvrit et se referma. Orphée voulut aussitôt connaître l'activité des gens de sa profession.

La sensibilité

Il fit bientôt la rencontre d'un musicien bavarois, Hugo de Senger, arrivé ici l'année même, appelé (lui prédit Orphée) à avoir une activité d'animateur exceptionnel en raison de ses multiples talents. Ensemble ils se rendirent le 28 mai 1857 à une représentation de *Tannhaüser*, au Théâtre de Genève. Pendant l'entracte, des musiciens de la fosse louèrent les qualités de Charles Pépin, un Français, dont les fonctions avaient bénéficié d'une longévité exceptionnelle (état d'une charge qu'il transmit à son second, Francis Bergalonne, de la même nationalité, qui restera quarante-deux ans attaché comme chef d'orchestre du théâtre). Pépin avait dirigé les saisons théâtrales de 1836 à 1840, il fut réengagé comme chef d'orchestre en 1849/1850 – des temps agités socialement, notamment par l'afflux de réfugiés – avant de reprendre la direction du théâtre entre 1851 et 1853. Pendant la saison 1855/1856 on avait donné au bénéfice de Pépin *Jaguarità l'Indienne*, de Halévy. Contrairement à *La Juive* (qui sera appréciée en 1863), l'ouvrage n'avait pas eu de succès et Orphée fut avisé que c'était désormais, en cette saison 1856/1857, un capitaine dénommé Combettes qui avait obtenu la direction du théâtre. Neuchâtel était alors en pleine révolution. Une dame, veuve Bessert, née Bezel, se trouvait sur la route qui conduit au château, lorsqu'une bande de royalistes l'arrêtèrent et la forcèrent de crier: "Vive le Roi de Prusse et de Neuchâtel!"

Je n'en connais point. Vive la Suisse! répondit cette héroïque femme. Aussitôt vingt fusils s'abaissent et font feu sur la malheureuse veuve qui s'écrie en tombant: *Pitié pour mes enfants!* À peine

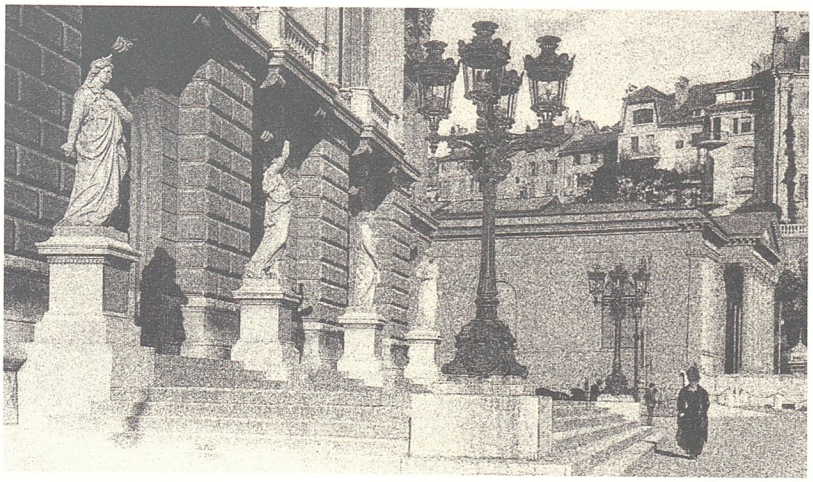
(*) Frontispice reproduit au début de la préface de Hugues R. Gall (Ouverture).
Hors scène:
Chronique XVI

(**) Parmi les autres tentatives de créations données sur la Scène de Neuve, il faut citer, en 1857, *La Reine de Provence*, par deux citoyens de Genève et, plus tard, *Les Merveilles de 1861*, une revue due à la collaboration de Louis Dubois et de Jules Joly. On doit à Louis Dubois plusieurs pièces à succès, toutes jouées sur le Théâtre de Genève: *Le Congrès de la paix, Un Bonheur insolent, À la poursuite d'une belle (musique d'Henri Jaeger), les Cochinchinoises.*

M. Combettes eut-il appris cet horrible assassinat, qu'il organisa une représentation au bénéfice des orphelins de cette malheureuse femme. Il y eut la foule au Théâtre de Genève, une quête produisit une jolie somme et les artistes abandonnèrent leur cachet au profit des petits survivants. Le 10 février 1857, une cantate composée par Charles Pépin et intitulée *Salut de retour* avait été dédiée au vingtième bataillon et à la vingt-cinquième batterie de Genève. Ces troupes revenaient des bords du Rhin à l'issue des événements de Neuchâtel et de l'affranchissement de ce canton. Cette cantate patriotique remporta un beau succès et fut redemandée. Hugo de Senger eut la prémonition qu'il aurait lui aussi à composer une *Cantate* en l'honneur du Général Dufour (1787-1875) et songea à sa conversation avec Orphée, lorsque le manuscrit fut achevé. Ce n'était pas les premiers encouragements qui affluaient à sa mémoire. C'était le transport présent de la création qui l'absorbait et que l'étymologie du mot "enthousiasme" lui décrivait.(*) Quant à Orphée, il se souvenait de la statue de Calliope. Il revoyait celle dont on prétendait qu'il était le fils. Les sculpteurs mettaient dans sa main droite une trompette car cette muse était l'inspiratrice de tels exploits épiques. Cette année 1857, on donna notamment *Le Prophète* et *Robert le Diable*, de Meyerbeer.(**) Le goût était vif pour les sujets historiques et religieux. Le sentiment helvétique, par ailleurs, était puissant.

La représentation

En 1858/1859, M. Combettes était le directeur du théâtre au moment où M. Pépin céda sa baguette à Francis Bergalonne. Combettes aurait sans doute signé pour l'année suivante mais un directeur du nom de Matifas, fortement appuyé par M. James Fazy, alors président de la République de Genève, fut nommé par le Conseil administratif. Le 1er juillet 1859, Auguste Matifas prit possession du Théâtre. Le public fut très intrigué de cette nomination et de la



haute protection que lui accorda le premier magistrat de la République genevoise, car cet artiste était peu connu comme acteur et encore moins comme directeur. Les débuts, très animés, commencèrent en septembre. On siffla plusieurs artistes, particulièrement un baryton qui dut résilier malgré les efforts de la haute direction pour le maintenir. C'était encore l'époque où les artistes devaient faire les trois débuts devant le public qui jugeait ainsi leur talent. Le soir du troisième début du baryton,

Fazy, nouvel Apollon et chef suprême de tous les panthéons, se leva et apostropha le public; la femme du directeur, qui jouait ce jour-là, traita ce public de crétin. Il faut savoir que le métier de chanteur n'était pas de tout repos. En 1862, Picot, fort ténor, monta sur la Scène de Neuve. Il avait des "chats" qui lui faisaient parfois perdre ses moyens. Tandis qu'il

jouait le rôle de Raoul dans *Les Huguenots,* un soldat, qui était spectateur dans une ville du nord, au cri de "Mort aux Huguenots", lui déchargea son arme en pleine figure. Il resta plusieurs mois sans voir clair et, naturellement, sans reprendre le goût de la tournée. Il faut se souvenir qu'à cette époque on commençait les représentations genevoises à six heures et il n'était pas rare de voir, le dimanche, dès trois heures de l'après-midi, une procession assaillir les bureaux. Des familles entières se trouvaient au parterre; les femmes armées de l'éternelle "momière", contenant des saucissons, des pâtés et des viandes froides; les hommes allant, dès le premier entracte, quérir au Café du Théâtre le liquide destiné à prévenir les étouffements. C'était la bouche pleine que l'on attendait le lever du rideau. Pendant cette saison 1862/1863 les débuts donnèrent lieu à des scènes pénibles. Une artiste avait été acceptée après ses trois débuts et fut l'objet d'une virulente cabale. Les sifflets, les vociférations, rien ne manqua à cette comédie du parterre. On prodigua à la belle, acclamée la veille, les insultes les plus grossières; quelques-uns, gens avinés, allèrent jusqu'à lui lancer au visage des détritus de toutes espèces, si bien qu'on l'emporta évanouie dans sa loge. Au début de l'année 1860 fut produite la première représentation de *Dinorah* ou *le Pardon de Ploërmel*, un opéra-comique de Meyerbeer, au bénéfice de Francis Bergalonne. On donna également *Guillaume Tell* de Grétry, *Marie de Rohan* de Donizetti, *La Dame blanche* de Boieldieu et *Le Chalet* d'Adam. En 1864, Henri Kling se fit remarquer par son opéra *Le Dernier des Paladins* et collabora par la suite avec Bergalonne à un nouvel ouvrage: *La Prise du château de Rossberg*. C'est dans la saison 1863/1864 que Bergalonne présenta au théâtre sa fantaisie pour grand orchestre: *Les Échos du Salève* et qu'*Orphée aux enfers* d'Offenbach fut joué une douzaine de fois.

C'était un temps où tout le monde chantait à Genève le refrain suivant, sur les paroles d'Arago et avec la musique de Bergalonne:

Beau Léman,
Lac charmant
Pour un cœur qui se plaît aux doux rêves.
Le passé
A laissé
Un charmant souvenir sur tes grèves.

Le revoir

Orphée lui aussi chantait cet air. À vrai dire, il n'était plus autant préoccupé par le sort de sa bien-aimée. Ce n'était pas l'effet de l'imitation des mortels qui persistait dans cet en deçà comme une habitude confinant insensiblement à l'indifférence. Ce n'était pas non plus la contagion du gardien dont l'enseignement lui paraissait propre à susciter la crainte (par la dimension existentielle dévolue aux humains) et à consolider la nécessité d'un pouvoir fort (qui s'appuyait sur la défense de l'honneur du Tout-Puissant dans ses perspectives) qui l'avait marqué. Non! Orphée chantait, voilà tout. Et, à force de chanter, le temps passait comme une éternité. En 1866, voisinant avec *Faust,* qui sera l'un des ouvrages les plus joués sur le Théâtre de Genève, *La Belle Hélène* eut un succès de trente-six représentations. L'année suivante l'opérette trôna en souveraine: *La Vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, *Barbe-Bleue*, etc. eurent les suffrages d'un vaste public. Cette vogue du répertoire d'opérettes était encore appelée l'"offenbacherie" en 1887 et les adorateurs du genre qui franchirent le siècle prétendaient qu'elle n'a jamais été rejouée comme cela depuis. C'était l'époque, en 1886, où l'on avait construit l'usine des forces motrices. S'il est exact que le rideau de scène du théâtre était actionné par une machinerie empruntant sa force au système hydraulique alors mis en valeur par les ingénieurs des forces motrices, les déboires de la Scène de Neuve étaient tels qu'il fallut plus d'une fois songer à fermer la maison, les pensionnaires devant se débrouiller seuls en société en raison des difficultés financières qui ruinaient les directeurs.

THÉATRE DE GENÈVE.

GRAND OPÉRA ALLEMAND.

Aujourd'hui Jeudi 28 Mai 1857,

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

TANNHÄUSER

ET

LA GUERRE DES CHANTEURS A LA WARTBOURG,

Grand-Opéra dramatique en 3 actes, par M. Richard *Wagner*, chef d'orchestre du Théâtre royal de Dresde.

DISTRIBUTION.

Hermann, landgrave de Thuringe, . .	MM. *Meinhard.*
Tannhäuser, ...	*Grevenberg.*
Wolfram d'Eschenbach, . . .	*Rosner.*
Walther de la Vogelweide, . . .	*Beyer.*
Bitterolf, ...	*Koller.*
Henri, le poète, ...	*Döring.*
Reimar de Zweter, . . .	*Herlich.*
Élisabeth, nièce du Landgrave, . .	Mmes *Beyer-Hoffmann.*
Venus, ...	*Grevenberg.*
Un jeune pâtre, ...	*Brückner.*
Deux Pages	Mlles *Schoneck, Doleczall.*

Comtes. Chevaliers et Gentilshommes de la Thuringe. Dames nobles. Pages. Pélerins. Syrènes. Naïades. Nymphes. Bacchantes.

La scène se passe en Thuringe, à la Wartbourg, au commencement du XIIIme siècle.

Décors nouveaux : La Forteresse Wartbourg; le Mont Hörselberg; la Grotte de Venus.

Les bureaux s'ouvriront à 7 heures. On commencera à 7 heures ½.

Imprime J-D. Jarrys.

Orphée chantait toujours:

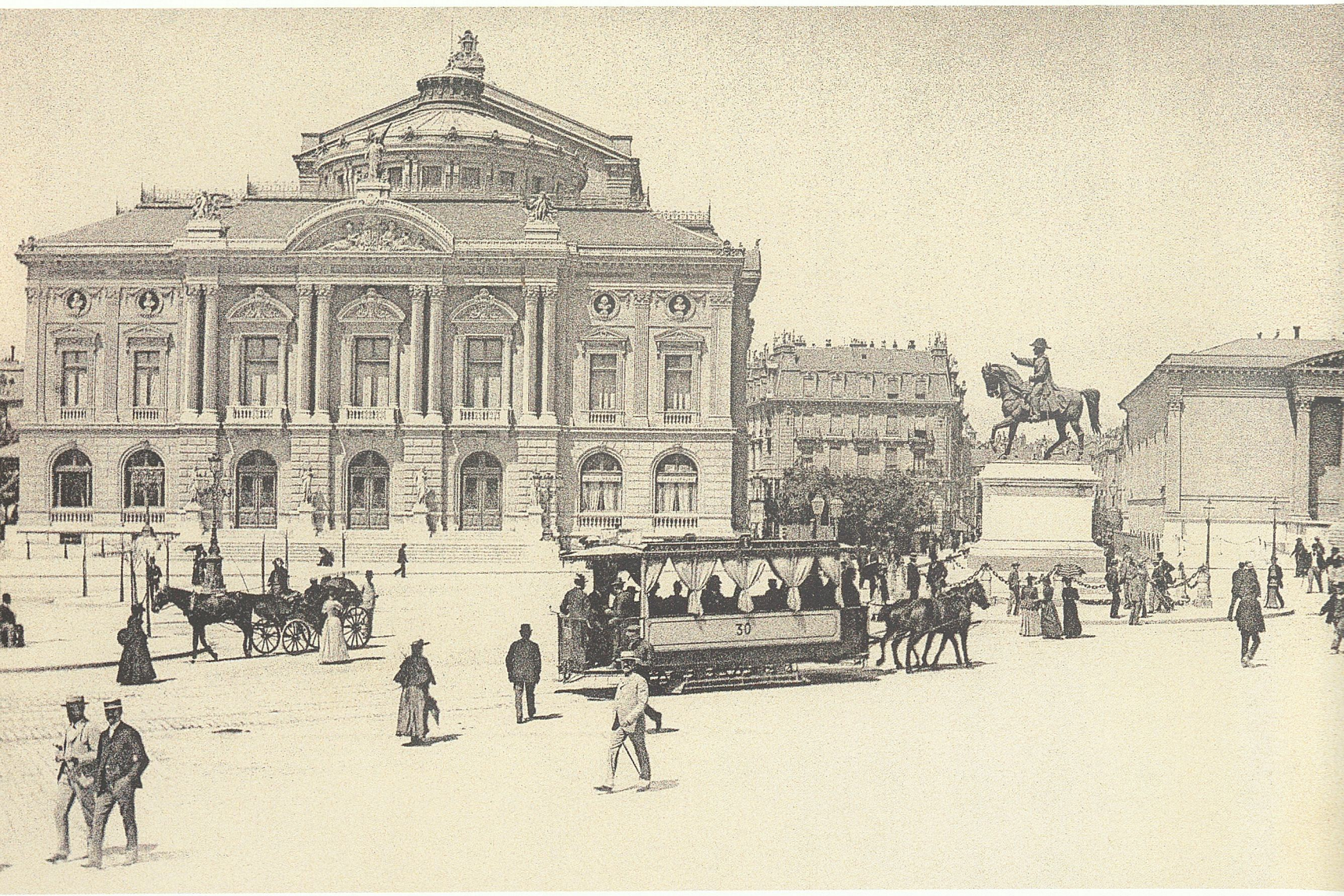
Beau Léman,
Lac charmant…

Depuis belle lurette il ne faisait plus aucun doute pour lui qu'il savait où il se trouvait.
La fin de la mélodie:

Le passé
A laissé
Un charmant souvenir sur tes grèves…

lui faisait mal et lui rappelait le quatrain de Voltaire qu'il sifflotait avec insouciance naguère: "(ce lac) Du Cocyte bientôt m'offre les rives sombres;"… Alors Orphée s'endormait et parfois, disait-on, il s'éveillait. On croyait, ô surprise, entendre de ses propres lèvres le doux murmure de celle qu'il avait été chercher en ce lieu fatal. Était-ce souffrance ou délivrance puisque cet être chéri n'avait jamais réapparu depuis le jour de ses noces avec Orphée? Était-ce une illusion utile à la résignation? Un jour, longtemps, bien longtemps après ces événements, tandis qu'Orphée somnolait au bord du fleuve, il entendit une voix monter de ce bâtiment désaffecté, cette usine sise au milieu de l'eau que nul n'avait plus en vue et qui permettait d'abaisser le grand rideau jadis, dans les temps d'épreuves du Théâtre. Eurydice sortie des eaux du Rhône chanta pour Orphée et vint à sa rencontre. Il était sans voix et comme saisi par une Nymphe, une sœur. Dans quelque temps la grande Fête des vignerons allait avoir lieu non loin. Bacchus régnerait alors en maître.

Il se souvint de Hugo de Senger, le premier musicien dont il avait fait la connaissance lorsqu'il arriva à Genève, un compositeur auquel on devait, en 1889, une *Fête des vignerons* considérée comme "l'un des premiers monuments d'art lyrique élevés dans notre pays" dirent ses disciples Gustave Doret, puis Émile Jaques-Dalcroze. Orphée écouta au-delà de ce que toute oreille peut entendre. On crut ou on craignit qu'il disparût. Nul ne sut où s'en fut Orphée et s'il voulut ou put s'enfuir de ce séjour.


30

(2) C'est en mai 1908 que la famille de M. Arthur Chenevière fit don à la Bibliothèque de Genève d'une brochure intitulée *Du Théâtre de Genève*, datée de 1842 et signée: *l'écho du public*. Il a paru particulièrement opportun, au début de ces chroniques, d'extraire quelques passages de cette brochure, afin que le lecteur puisse se pénétrer de l'écart ou des ressemblances propres à certains problèmes apparus il y a près de cent cinquante ans et qui nous rapprochent singulièrement de la réalité actuelle du Grand Théâtre.
Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Brochure N° 138. Imprimerie de P.-A. Bonnant, rue Verdaine 277, Genève (1842).

I Les enjeux[2]

De l'usine ou "le moyen de circulation de l'argent"

De tous les établissements, sans exception, publics et privés qui existent à Genève, aucun ne met en circulation une aussi forte somme d'argent que le Théâtre. Cette somme va jusqu'à cent mille francs et peut même les dépasser, ainsi que cela s'est vu à l'arrivée de M. Pépin. Ces cent mille francs passent en totalité dans le ménage des logeurs, restaurateurs ou gargotiers, blanchisseuses, lingères, cordonniers, perruquiers, friseurs, gantiers, drapiers, marchands d'étoffes et de nouveautés; ils font vivre une trentaine au moins de musiciens, sans compter les copistes de musique et de paroles; ils alimentent les lampistes et les marchands d'huile, un nombre de garçons de théâtre et d'employés qui va au-delà de douze; nous ne parlons pas de la circulation subsidiaire et extra-théâtrale, qui a lieu parmi les porteurs de chaises, loueurs de voitures, limonadiers, marchands de vin, d'oranges et autres rafraîchissements; nous pourrions appeler ici une longue série d'etc.

Du directeur ou "le privilège du Théâtre"

Deux corps de l'État sont chargés de régler ce qui concerne le Théâtre: le Conseil Représentatif, et la Chambre Municipale.

La Chambre Municipale concède *le privilège du Théâtre*, pour une ou plusieurs années, à son gré et sans contrôle. Ce privilège se donne selon le bon plaisir de la Chambre et sans concurrence. Expliquons ces deux termes. La Chambre ouvre, il est vrai, une inscription et reçoit, par une simple signature, l'adhésion des inscrits au cahier des charges. Voilà peut-être ce qu'elle appelle une concurrence et qu'elle considère comme telle. Mais cette concurrence, si ç'en est une, n'est-elle pas illusoire et même dérisoire? Quelle comparaison juste se met la Chambre en état de faire entre un inscrit et un autre? Probablement elle prend des informations qui portent surtout sur la solvabilité des prétendants; mais sur leur capacité intellectuelle, sur leur bon vouloir pour bien servir la ville de Genève, tant dans le personnel que dans le choix des pièces, quelles données possède-t-elle? Évidemment aucune; et la preuve, c'est que nous pourrions nommer tel directeur qu'il avait été recommandé à la Chambre de ne pas accepter, et auquel pourtant elle a accordé le privilège; a-t-elle eu à se louer d'avoir abondé dans son propre sens et de n'avoir pas suivi le conseil qu'elle avait reçu? Pour établir une concurrence réelle, que faudrait-il? Outre les preuves de solvabilité et de capacité, chaque prétendant devrait envoyer à la Chambre le tableau de la troupe qu'il compte former, et le répertoire des pièces qu'il se propose de mettre en scène, avec les noms des acteurs de mérite qu'il espère avoir en représentation. Ces pièces en mains, la Chambre serait en état d'établir la concurrence réelle, de comparer le mérite des prétendants et de baser son choix sur quelque chose d'apparent, au lieu de le faire reposer sur une renommée plus ou moins fausse, plus ou moins intéressée.

De la politique culturelle ou "du divertissement utile et agréable"

Le personnel du directeur nous touche peu; c'est son intelligence, son activité, son savoir-faire, et surtout sa connaissance de la localité qui sont pour nous d'un grand intérêt; c'est l'art théâtral qu'il s'agit de développer sur notre scène, c'est le bon goût musical auquel il faut donner un aliment, c'est l'esprit, le style, l'agrément de la conversation, le talent de la mise en scène, dont il faut offrir des modèles. À Genève, *ville qui n'est française que par le langage*, un directeur qui se respecte, et qui respecte le public qui lui a fait l'honneur de lui confier l'administration de ses plaisirs, n'offrirait jamais de pièces qu'une mère ne pût point laisser volontiers voir et entendre à sa fille, jamais de spectacle où une maîtresse de maison n'osât pas conduire ses pensionnaires. Avec un directeur de choix nous n'aurions pas été exposés à voir et à entendre des indécentes bêtises, comme *L'Hospitalité*, *Quatre-vingt-six moins un*, *Trois têtes dans un bonnet*, *Trois œufs dans un panier*, etc. À Genève, le public n'aime point qu'on livre les artistes au jugement sévère de ses sifflets; les renvoyer lui semble être une injure, une cruauté; il les garde donc, quoique médiocres; mais s'ils lui déplaisent il cesse de fréquenter le théâtre; alors, soit la chose dramatique, soit le directeur souffre; quelquefois, mais rarement, le public se fâche, comme lorsqu'il a accompagné de trompettes et de crécelles *La Grâce de Dieu* qu'il trouvait mal montée et, par conséquent, mal jouée; il est vrai que l'impéritie du directeur lui avait alors fait mettre cette pièce en scène de la manière la plus inopportune. Si donc le directeur tient à garder le privilège, nous lui donnons le conseil de prendre le contre-pied de son administration de 1841 à 1842. Dans ce cas, il se pourvoira d'acteurs qui aient les moyens et le répertoire de leur emploi, qui possèdent ou de la mémoire, ou l'aptitude à la fortifier, surtout qui ne se croient pas plus de talent qu'ils n'en ont réellement, et ne prennent pas l'indulgence de notre parterre pour une marque de satisfaction. Quant aux chœurs, il en doublera le nombre et la qualité du personnel; il fera encore un choix actif et intelligent de pièces, qu'il soumettra, avant de les mettre à l'étude, au jugement d'hommes de goût et de talent.

De la gestion ou "du résultat productif"

La Chambre Municipale devrait se bien convaincre que Genève, ville exceptionnelle, a besoin d'un théâtre exceptionnel, et que, pour l'obtenir, il faut le préparer par des mesures exceptionnelles. Mais comment la Chambre Municipale prendrait-elle quelque intérêt au Théâtre lorsqu'elle est presque intégralement composée de membres qui ne fréquentent pas cette salle; lorsqu'elle n'y est pas même représentée par un commissaire? Si nos idées premières sur l'importance du Théâtre à Genève, soit comme *moyen de circulation d'argent*, soit comme *divertissement utile et agréable*, sont adoptées par la masse du public, il incombera à nos nouveaux législateurs d'insérer, dans les lois à advenir, des clauses qui ne livrent pas des milliers d'individus à la merci de quelques administrateurs chargés d'une gestion qu'ils ont itérativement prouvé n'entendre en aucune façon. Prouvons-le par quelques exemples. Depuis longtemps, Genève n'avait pas eu un directeur de théâtre aussi intelligent que M. Pépin;

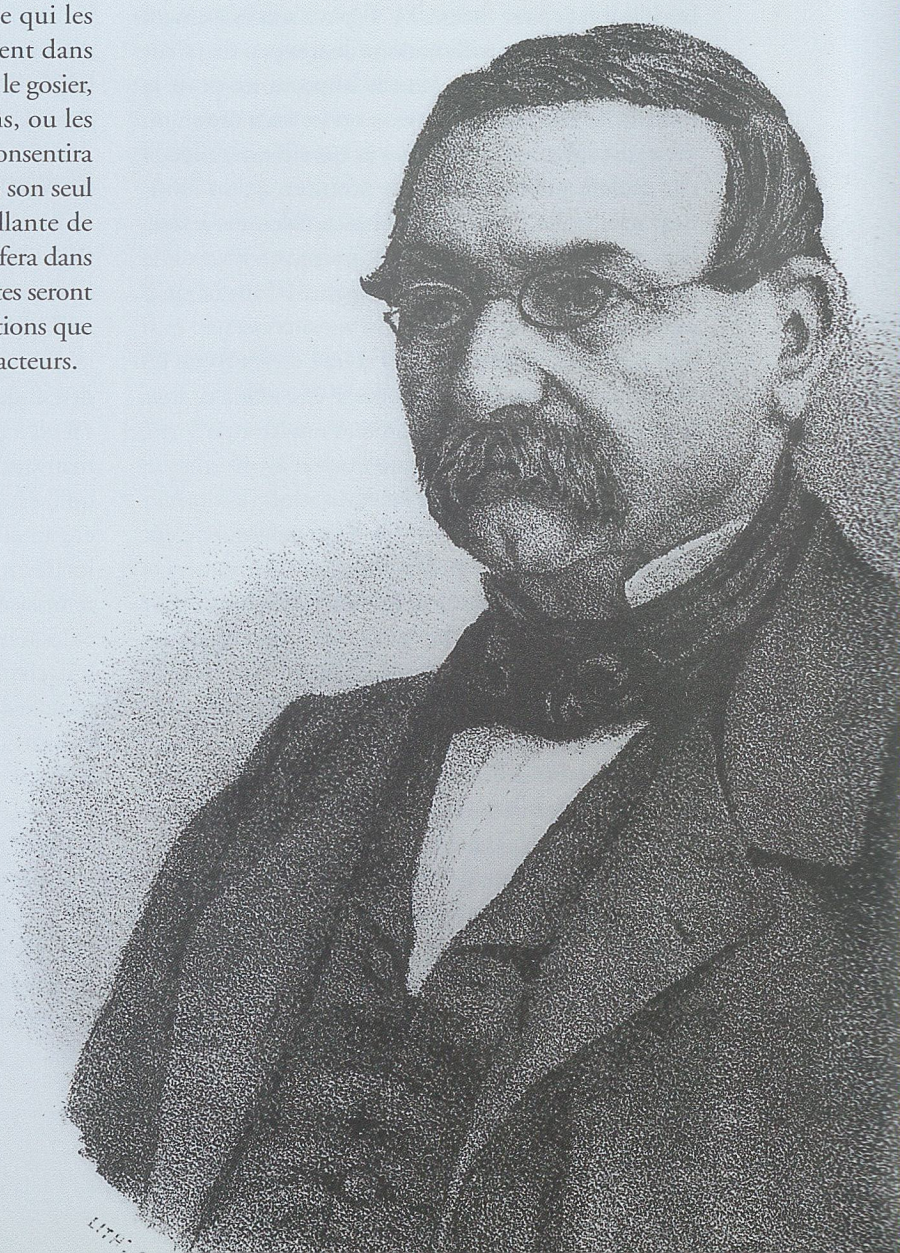
(*) L'ouverture du nouveau Théâtre de Neuve eut lieu le 18 octobre 1783.
La description de l'état intérieur du bâtiment est donc faite environ soixante ans après sa construction.

il y avait intérêt général à le conserver; il avait introduit parmi nous le goût de la belle musique, il la faisait exécuter d'une manière large, c'était là une matière dans laquelle il était passé maître. M. Pépin a successivement demandé diverses améliorations de très peu de valeur monétaire, mais d'une grande importance pour la réussite de la chose scénique… on les lui a toutes ou presque toutes refusées. Après sa quatrième année, il demandait, pour améliorer sa position, qu'on diminuât ses charges… on le lui a impitoyablement refusé. Sans doute, on en avait le droit, puisqu'on en avait le pouvoir; mais voyez l'inconséquence! Tout ce qu'il avait demandé, on l'a accordé à ses successeurs; et si l'on n'eût pas usé à son égard d'une rigueur que les événements subséquents ont prouvé être ridicule, nous le posséderions encore, à la tête d'une troupe forte, bonne, complète, tandis que nous n'avons que…! M. Pépin avait demandé l'autorisation de donner sur son Théâtre un bal costumé sans masque; ç'eût été un essai agréable et d'une certaine importance; l'obligation de n'y paraître que travesti eût produit l'apparition d'une foule de costumes étrangers ou étranges, dont la confection eut soudain procuré de l'ouvrage à un nombre considérable d'ouvriers et d'ouvrières, sans compter la vente des étoffes et parures. La moralité de M. Pépin répondait de l'attention qu'il aurait apportée à ce que rien ne se passât chez lui qui ne fût de la plus entière décence. Cette autorisation lui fut refusée au grand détriment et mécontentement de toutes les personnes intéressées à cette innovation. La Chambre Municipale s'est sans doute appuyée de ce précédent pour faire le même refus au directeur actuel; mais, cette année encore, elle fait beaucoup de mécontents, assez même pour que l'année prochaine il soit nécessaire d'accorder au directeur en charge des bals costumés, peut-être même masqués. Certes, par le temps qui court, c'est mal servir son pays que de résister opiniâtrement à des demandes aussi inoffensives, dont *le résultat productif* serait un moment d'aisance dans bien des familles plus ou moins pauvres.

De l'entretien du Théâtre ou "du désordre"

Nous avons gardé pour la fin la part du Conseil Représentatif dans la chose théâtrale. Il n'a pu échapper à personne que, jusqu'à ce jour, ce Conseil a été hostile au Théâtre; chaque année, il a pris à tâche de refuser le plus grand nombre des améliorations qu'on lui demandait pour cet *utile et agréable* établissement; et s'il en a accordé quelques-unes, d'abord, il l'a fait de mauvaise grâce, puis il y a apporté tant de parcimonie, qu'il est difficile de reconnaître en quoi le Théâtre a été amélioré. La salle est terne et pâle à faire peur(*); les décorations tombent en loques, et la couleur y est remplacée par les traces de torrents d'huile; les portes et les fenêtres ne tournent plus sur les gonds, ou bien les acteurs les entraînent avec eux en passant; en un mot, le désordre y est poussé à un point honteux. Qui croirait que ce Théâtre n'est pas machiné, et que le Conseil a refusé d'accorder 4000 fr. demandés pour le mettre en état? Cette économie de bouts de chandelles ne fait-elle pas lever les épaules à tout homme de bon sens? Ce n'est pas tout; tandis qu'on réparait le plancher du Théâtre, rien n'était plus facile que d'établir, en dehors même du bâtiment, par crainte du feu, des calorifères, avec des conduits et des bouches de chaleur communiquant au foyer des acteurs et dans

toutes leurs loges. On ne l'a pas fait; et pourtant, on sera obligé de le faire à plus grands frais; les acteurs sont journellement rendus incapables de s'acquitter de leurs devoirs, soit par l'effet de la braise qui les entête, soit par le froid cruel qu'ils éprouvent dans leurs loges et dont les rigueurs, se portant sur le gosier, les privent instantanément de leurs moyens, ou les jettent même dans leur lit. Or, le public ne consentira pas toujours patiemment à être entravé dans son seul et unique plaisir, par la parcimonie malveillante de l'administration publique; et un beau jour, il fera dans le Théâtre même une révolution, dont les suites seront autrement coûteuses que les quelques réparations que commandent et le bon goût et la santé des acteurs.



(3) Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Brochures 138 et 365.

II La politique

Préambules

Dans le prolongement de ma première chronique, je voudrais signaler que les brochures auxquelles je me réfère: *Du Théâtre de Genève; Observations sur le Théâtre de Genève* et *Réplique à Monsieur R.T. [Rodolphe Tœpffer]*, signées de manière anonyme: *l'écho du public*, *P**** et *Philodrame* sont dues à la plume de Charles Peschier[3], éminent médecin genevois auquel on doit de nombreux ouvrages scientifiques relatifs à la défense de l'homéopathie.

En m'inspirant du courrier des lecteurs de l'époque, il m'est donné désormais de pouvoir éclairer ce sujet aux fins d'établir un meilleur lien aux structures internes et de susciter une brève réflexion entre le passé et l'actualité.

Charles Peschier écrit en 1842: "Rien de plus judicieux que vos observations sur la circulation de l'argent produite par le Théâtre, et sur les ressources pécuniaires qu'il procure à divers individus, ainsi que sur le véritable besoin de plaisir que puisse goûter la classe ouvrière après les travaux journaliers de la semaine. Le blâme jeté sur cette distraction populaire, par les personnes les plus empressées à se procurer tous les plaisirs dont leur fortune leur permet de jouir, m'a toujours paru un cachet d'égoïsme". Il faut en effet relever qu'au milieu du XIXe siècle le Théâtre était l'unique distraction offerte à la population et que l'absence habituelle du Théâtre passait pour une marque aristocratique. Par ces aspects, nous mesurons combien le combat pour ce plaisir va devenir l'enjeu d'une bataille politique. C'est-à-dire que la perception même de la notion de public passera par l'idée démocratique de représentation populaire. *Agir sur le Théâtre*, c'était à l'époque *agir sur le Gouvernement* et, en un mot comme en un acte, faire en sorte d'obtenir une autonomie municipale de la Ville de Genève, fût-ce même au prix d'une émeute.

Du soutien au Théâtre ou de la subvention et du mécénat

Dans sa "Lettre à M. d'Alembert" sur les spectacles, Jean-Jacques Rousseau, dès la parution de ce texte, en 1758, ouvre un débat toujours à l'ordre du jour. Il écrit: "J'ai fait voir qu'il est absolument impossible qu'un théâtre de comédie se soutienne à Genève par le seul concours des spectateurs. Il faudra donc de deux choses l'une: ou que les riches se cotisent pour le soutenir, charge onéreuse qu'assurément ils ne seront pas d'humeur à supporter longtemps; ou que l'État s'en mêle et le soutienne à ses propres frais". Quelle était l'impression que Genève pouvait donner au milieu du XVIIIe siècle? [Genève qui, selon Rousseau, ne contenait pas *vingt-quatre mille* âmes]. Voici la réponse que Jean-Jacques donne lui-même. "Il me semble que ce qui doit d'abord frapper tout étranger entrant dans Genève, c'est l'air de vie et d'activité qu'il y voit régner. Tout s'occupe, tout est en mouvement, tout s'empresse à son travail et à ses affaires. Je ne crois pas que nulle autre aussi petite ville au monde offre pareil spectacle. Visitez le quartier de Saint-Gervais! Toute l'horlogerie de l'Europe y paraît rassemblée. Parcourez le Molard et les rues basses! Un appareil de commerce en grand, des monceaux de ballots, de tonneaux confusément jetés, une odeur d'Inde et de droguerie, vous font imaginer un port de mer.

Aux Pâquis, aux Eaux-Vives, le bruit et l'aspect des fabriques d'indiennes et de toile peinte semblent vous transporter à Zurich [cité qui était fort renommée alors pour ses fabriques de toile peinte]. La ville se multiplie en quelque sorte par les travaux qui s'y font; et j'ai vu des gens, sur ce premier coup d'œil, en estimer le peuple à *cent mille* âmes." Et comment le docteur Charles Peschier décrit-il, environ cent ans plus tard, cette agglomération? "Genève est une des villes les plus riches d'Europe (l'Association seule du 3 mars 1841 – qui s'était constituée pour veiller aux intérêts des citoyens – se vantait hautement de représenter treize millions); or, nous défions qu'on trouve une ville de pareille population à la nôtre qui n'offre un Théâtre incomparablement mieux peint, mieux décoré, mieux meublé. Les Genevois passent, en général, pour vains et présomptueux… Pourquoi donc font-ils abnégation complète de leur vanité dans leur Théâtre seulement? Pourquoi n'ont-ils pas autant à cœur de montrer aux étrangers et à leurs propres familles une petite salle coquette et décente, qu'ils mettent d'empressement à faire parade du pont des Bergues, par exemple, et de ses abords? Pourquoi le Gouvernement qui a enterré, sans intérêt, *cent mille francs*, pour faire un marché couvert où personne n'a jamais voulu entrer, et qu'on se hâte de démolir à grands frais, n'a-t-il pas consenti à dépenser *vingt mille francs* pour restaurer, agrandir et embellir une salle dont plus de dix mille personnes jouissent pendant environ huit mois? Mais, nous objectera-t-on, le Conseil Représentatif devait-il se permettre de charger le budget de la ville d'une somme aussi forte *consacrée au plaisir uniquement*? Nous répondons: 1) Que le but indiqué, le plaisir, n'est point le seul, et que l'amélioration de la situation des gens qui, à Genève, vivent du Théâtre, mérite considération; 2) Que ce plaisir est un délassement bien mérité par des travaux qui se renouvellent chaque jour, lequel délassement doit entrer dans les vues de toute bonne administration. 3) Que si l'on redoutait d'en grever le budget d'une seule année, rien n'était, n'est encore plus facile, que de faire porter ce poids sur cinq, dix, vingt années, en émettant des actions remboursables. 4) Que même l'État pouvait se décharger de la moitié de la dépense, en ouvrant une souscription, et en faisant connaître qu'il en doublerait le résultat, comme il l'a fait pour beaucoup d'autres entreprises; ce serait alors aux amateurs de la chose scénique à manifester leur empressement à venir au secours de l'État."

Du Théâtre et de la politique ou du plaisir au pouvoir

Il faut se remémorer la situation politique à Genève, quelques mois avant l'émeute du 22 novembre 1841. L'agitation qui se manifesta du commencement de l'année 1841 et qui aboutit au mouvement du 22 novembre eut pour cause une question d'*autonomie municipale*. À cette époque, la Ville de Genève n'avait pas d'administration distincte et indépendante; ses intérêts étaient confondus avec ceux du canton et gérés soit par le Conseil d'État, soit par le Conseil Représentatif. En 1842, une nouvelle Constitution fut élaborée, abolissant le Conseil Représentatif. Le pouvoir *législatif* fut confié au Grand Conseil, composé de députés élus par des collèges d'arrondissements, proportionnellement à la population. Le pouvoir *exécutif* fut délégué à un

Conseil d'État de treize membres, élus pour quatre ans par le Grand Conseil. Dès lors, la Ville de Genève eut un Conseil Municipal et un Conseil Administratif, réclamés depuis longtemps. Il convient d'exposer les termes mêmes de la polémique. Le journal Le Fédéral écrit ceci: "Voilà qui est bien établi: la Révolution s'est faite pour avoir un Conseil Municipal *électif*, et l'on a voulu ce Conseil Municipal *électif* pour avoir un bon Théâtre!" Charles Peschier rétorque alors vertement. "Messieurs, vous n'ignorez pas que, quand une coupe est pleine d'eau, il suffit d'y ajouter une goutte pour la faire verser. Le Théâtre a été cette goutte; les amateurs de cet innocent plaisir ont vu dans les refus réitérés un mauvais vouloir évident, qui découlait de l'irresponsabilité de la Chambre Municipale vis-à-vis d'un public dont elle ne relevait pas, puisqu'*elle n'était pas élue par lui*. Que ce public ait voulu un Conseil Municipal *électif* pour avoir un bon Théâtre, devez-vous en être surpris? Connaissez-vous, pourriez-vous nommer, dans Genève, une institution qui intéresse les yeux, les oreilles et l'intelligence d'un aussi grand nombre de personnes que le fait le Théâtre? Et s'il n'en existe point, pourquoi critiquer le sentiment de milliers d'individus qui ont cru devoir faire quelque chose pour venir à bout d'améliorer le seul plaisir intellectuel et sensuel dont il leur soit donné de jouir? Ah! Messieurs, vous y avez bien peu réfléchi, quand vous n'avez pas considéré le refus d'améliorations du Théâtre unique comme un motif suffisant de révolution". À ces propos, le journal Le Fédéral contre-attaque. Il dénonce le peuple qui, sous prétexte d'une lutte pour le pouvoir, n'a voulu en fait qu'accroître ses plaisirs. "Ce n'est pas pour conquérir de nouveaux droits, mais pour augmenter ses plaisirs que le peuple – celui du 22 novembre 1841 – a prêté son appui aux… *hommes intéressés aux révolutions*." Qu'est-ce à dire en vérité? C'est évacuer la volonté politique populaire ou, à tout le moins, l'atténuer. Et identifier le Théâtre au seul plaisir en disant d'eux: c'est bonnet blanc et blanc bonnet, c'est nier la réalité des rêves du peuple. Charles Peschier riposte. "Remarquez, Messieurs, que *ces trois derniers mots* – qui sont bien de notre plume – auraient dû, si vous y eussiez bien pensé, vous apprendre que nous ne sommes pas du bord de ceux que nous qualifions par ces expressions! Cette réflexion vous aurait naturellement amenés à regarder un peu plus au fond de la question théâtrale que nous avons abordée, et un peu moins à la question politique, qui n'est ici qu'à la surface, parce que nous nous en occupons ordinairement très peu, si ce n'est en usant d'un peu plus de prévision que vous ne l'avez fait au temps passé, et en sachant mieux que vous lier les petites causes aux grands effets. Ce n'est pas pour conquérir de nouveaux droits, dites-vous? Vous vous trompez. C'est pour conquérir le droit de dire aux Municipaux: – Messieurs, ce n'est plus le Conseil d'État qui vous nomme, c'est *nous* qui vous élisons, à la condition que vous ferez entrer au rang de vos devoirs l'intérêt à prendre au divertissement honnête de nous et de nos familles. Dites, Messieurs!, ce droit n'en vaut-il pas un autre? Ce n'est pas, comme vous le pensez, pour augmenter ses plaisirs que le peuple a voulu pouvoir élire le Conseil Municipal. Mais pour les purifier, les dépouiller de ce qu'ils ont de *grossier* et d'*imparfait*."

Post-scriptum

Si la bataille du pouvoir, menée pour jouir d'un plaisir unique – le seul délassement de la population – a été gagnée contre l'obscurantisme régnant encore au milieu du XIXe siècle, les contempteurs des plaisirs triomphent cependant, en ce début du XXIe siècle, d'une manière plus indirecte. En effet, le foisonnement et la dispersion des manifestations qui bénéficient de l'aide privée ou de la subvention publique font que l'aspect quantitatif et composite des plaisirs consentis bien ouvertement, la prise en charge du plaisir au point où celui-ci apparaît presque comme une mesure d'assistance, éloignent tout individu d'une exigence qualitative qui soit vraiment la sienne et, parfois même, le soustraient au désir propre de définir lui-même son plaisir. Cela pousse en avant l'autorité maîtresse et le pouvoir producteur qui se créent une définition préfabriquée du public, qui se forgent une appréhension anticipée du plaisir. Comme l'était la liberté menacée, à certains moments de la Révolution française, on embrasse aujourd'hui les plaisirs pour mieux les étouffer. C'est ainsi que la désaffection effraie et que la salle de spectacle bien pleine passe pour une marque d'affection rassurante. C'est ainsi qu'aussi artificiels que puissent paraître ces critères, ils demeurent souverains et sont les valeurs convaincantes d'une situation qui ne l'est point du tout: *grossière* et *imparfaite*, répéterait notre mentor Charles Peschier.

(4) Ouvrage appartenant à la bibliothèque de M. Hugues Cuenod et qu'il a aimablement mis à disposition.

III L'esthétique

Description de l'opéra

C'est en 1766, au temps où l'entrepreneur de spectacles Rosimond fit construire, à l'entrée du Bastion bourgeois [lequel surplombe l'actuel parc des Bastions], à Genève, son théâtre en bois, que parut dans l' "Almanach des Muses"[4] cette description de l'opéra. Une évocation qui nous renseigne sur le goût et le plaisir du public et que l'on doit à un spirituel amateur de l'art lyrique demeuré anonyme, comme tout spectateur.

J'ai vu le soleil et la lune
Qui faisaient des discours en l'air;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer.
J'ai vu l'aimable Cythérée
Au doux regard, au teint fleuri,
Dans une machine entourée
D'Amours natifs de Chamberri.
J'ai vu le maître du tonnerre,
Attentif au coup de sifflet,
Pour lancer ses feux sur la terre,
Attendre l'ordre d'un valet.
J'ai vu du ténébreux Empire
Accourir avec un pétard,
Cinquante lutins, pour détruire
Un palais de papier brouillard.
J'ai vu des dragons fort traitables
Montrer les dents, sans offenser;
J'ai vu des poignards admirables
Tuer les gens sans les blesser.
J'ai vu l'amant d'une bergère,
Lorsqu'elle dormait dans un bois,
Prescrire aux oiseaux de se taire,
Et lui chanter à pleine voix.
J'ai vu des guerriers en alarmes,
Les bras croisés et le corps droit,
Crier cent fois, – Courons aux armes!
Et ne point sortir de l'endroit.
J'ai vu, ce qu'on ne pourra croire,
Des tritons, animaux marins,
Pour danser, troquer leur nageoire
Contre une paire d'escarpins.
Dans les chaconnes et gavottes,
J'ai vu des fleuves sautillants;
J'ai vu danser deux matelotes,
Trois jeux, six plaisirs et deux vents.
Dans le char de monsieur son père,
J'ai vu Phaëton tout tremblant,
Mettre en cendres la terre entière,
Avec des rayons de fer blanc.
J'ai vu Roland, dans sa colère,
Employer l'effort de son bras,
Pour pouvoir arracher de terre
Des arbres qui n'y tenaient pas.
J'ai vu souvent une furie
Qui s'humanisait volontiers;
J'ai vu des faiseurs de magie
Qui n'étaient pas de grands sorciers.
J'ai vu des ombres très palpables
Se trémousser au bord du *Styx*;
J'ai vu l'enfer et tous les diables
À quinze pieds du *Paradis*.
J'ai vu Diane en exercice
Courir le cerf avec ardeur;
J'ai vu derrière la coulisse,
Le gibier courir le chasseur.

Quand un poète se pique de faire rimer Styx avec Paradis, par ce chic d'une ironie volontaire à l'égard des dernières consonnes de mots désignant les lieux opposés de l'au-delà, il est licite d'admirer ce discours sur le simulacre et l'imaginaire, sur le désir de voir qui n'en finit plus, non pas de savoir, mais de rêver. Reconnaissons que ces vers de mirlitons nous envoûtent plus que des rayons de bibliothèque garnis d'ouvrages critiques sur les fonctions symboliques du théâtre!

Répertoire d'opéras

Il m'importe d'indiquer le répertoire des ouvrages présentés sur la Scène de Neuve durant moins d'un mois, entre le 27 avril et le 18 mai 1841. Entre parenthèses sont signalées les dates de création de ces ouvrages. Je laisse ainsi à l'appréciation de chacun le soin de méditer sur l'actualité de la création et sur l'effort de diffusion à cette époque:

27 avril 1841	- *Les Puritains* de Bellini (1835)
29 avril 1841	- *Fidelio* de Beethoven (entre 1805 et 1814)
4 mai 1841	- *Norma* de Bellini (1831)
6 mai 1841	- *La Somnambule* de Bellini (1831)
7 mai 1841	- *Une nuit à Grenade* de Konradin Kreutzer (1834)
11 mai 1841	- *Don Juan* de Mozart (1787)
15 mai 1841	- *Othello ou le Maure de Venise* de Rossini (1816)
16 mai 1841	- *L'Élixir d'amour* de Donizetti (1832)
18 mai 1841	- *La Flûte enchantée* de Mozart (1791).

Ces ouvrages furent donnés par une troupe lyrique et dramatique allemande en séjour à Genève. Si la fréquence des représentations et l'intérêt porté aux œuvres peuvent nous étonner aujourd'hui, cet étonnement doit s'accroître encore à la lecture d'un article rédigé quelques années plus tard par un comédien surmené, signant Armand…

"La représentation d'*Andromaque* a été entravée, jeudi, de manière à nécessiter de ma part des éclaircissements. Tout le monde connaît l'importance du rôle d'Oreste; en acceptant de le jouer, je ne pouvais donc m'en charger qu'à la condition, sinon de le posséder intimement, du moins de le savoir; d'ailleurs, j'avais trop présente à ma pensée la représentation de *Phèdre* pour m'exposer encore à mécontenter le public. Trois jours seulement m'avaient été accordés pour étudier mon rôle; j'avais tout tenté, représentations, refus de jouer, etc., rien ne pouvait vaincre l'inexorable obstination du bénéficiaire. Mercredi encore, malgré des études forcées, des nuits passées sans sommeil, il m'avait été impossible de le savoir assez convenablement. Je renouvelai donc mes instances auprès de M. Araldi qui, voyant une grande partie de sa recette assurée, persista dans sa résolution de jouer. Ainsi donc, malgré tout, je me résignai pour sauver la recette des pauvres; c'est alors que troublé, fatigué, je fis faire une annonce par mon camarade Perret, qui fut d'ailleurs assez bien accueillie; mais l'autorité ne partagea pas, il paraît, l'avis du public, car, en sortant de scène, un huissier me fit sommation de le suivre."

Les pisse-froid à l'Opéra

En 1846, voici comment l'on exhorte le public genevois à… s'amuser. Voici également comment est décrit l'accueil réservé aux artistes, ce qui fit dire à l'un d'eux, Numa, premier comique du Gymnase, qu'il a quitté Genève en secouant la poussière de ses pieds et en qualifiant cette ville de "mauvais village", parce que jamais il n'avait été si mal accueilli qu'ici. Telle est la précaution oratoire de l'exhortation à des ignares: "Il faut convenir que le public de Genève se montre d'une singulière et bien difficile composition à l'endroit des opéras italiens. Il n'a vraiment pas l'air de s'apercevoir qu'on expose à sa vue et à son audition les plus jolis ouvrages qui aient été écrits par les plus renommés maestri. Il n'a pas l'air de se douter qu'il n'est aucun de ces opéras qui n'ait joui en Italie de la plus haute faveur et qui n'ait attiré, dans toutes les villes, des foules immenses un nombre infini de fois. Si l'on savait, en Italie, quel accueil est fait à Genève, aux plus charmants opéras des répertoires de tous les théâtres les plus renommés, on nous qualifierait de béotiens ou de quelque chose de pis. *Parasina* (1833), ce chef-d'œuvre de Donizetti, a passé inaperçu; on n'a pas eu l'air de se douter des admirables beautés musicales que renferme cet ouvrage. Parlons maintenant de *Columella* (1837); nous savons très bien que les vrais amateurs de musique, ceux qu'on décore du titre de musiciens lors même qu'ils ne jouent d'aucun instrument, que ceux-là, dirons-nous, ont été émerveillés de la délicatesse qu'ont répandue, dans ce singulier ouvrage, et Donizetti et Fioravanti qui tous deux y ont travaillé; nous savons qu'ils se sont promis d'y revenir deux ou trois fois pour goûter et apprécier cette gracieuse musique, mais le reste du public a-t-il paru soupçonner qu'on exécutait devant lui un ouvrage qui a fait fureur, fanatisme dans toutes les villes d'Italie, qu'on y jouait tous les jours sans que les spectateurs s'en lassassent, dont on bissait les morceaux, tandis qu'on rappelait les artistes? Ô public genevois, réveillez-vous, et prêtez une attention soit sérieuse, soit gaie à des ouvrages qui ont été choisis comme dignes de vous, parce qu'ils ont été dignes des princes et des rois! Ne vous laissez pas aller à cette antipathie, beaucoup trop prononcée, envers les artistes qui font tout ce qu'il est en leur pouvoir pour vous plaire, et pour remplacer l'absence absolue de nouveautés sur les théâtres français de Paris. Ne mollissez pas sur les applaudissements! Vous donnerez aux acteurs en scène une verve toute nouvelle et tout à l'avantage de vos oreilles, partant, de votre délassement et de votre plaisir."

IV Le fanatisme

1738-1739: premier acte

C'est à l'initiative d'Isaac Pictet (1693-1769) que l'on doit l'installation du Théâtre de Comédie au Jeu de Paume de Saint-Gervais, le 19 mars 1738, là où se trouve l'actuelle place Grenus. Ce fils de l'ancien syndic demanda aux autorités genevoises qu'on permette de donner de temps en temps la comédie, déclarant "qu'un nommé La Forest offre ses services et accepte de *se soumettre à tout ce qu'on voudra lui ordonner*".

À cette époque Genève n'avait pas de salle de spectacles, mais des lois qui interdisaient le Spectacle en raison de ses effets pernicieux pour la population. À titre d'exemple, en 1716, il n'est pas autorisé d'assister, à Grange-Canal, aux représentations de marionnettes du sieur Aubert, "à peine d'une amende de cent florins et plus en cas de récidive". L'entière soumission du bien nommé La Forest est certainement plus qu'une simple manifestation de déférence. C'est la reconnaissance attendue d'une obligation: son devoir.

Le Spectacle devait débuter à quinze heures. Il comportait en général deux pièces, une comédie et une tragédie. Il s'achevait à dix-neuf heures. Interdiction de s'y rendre en carrosse; un parterre assis afin d'éviter le tapage (une initiative prudente, car le parterre debout était d'un usage fréquent ailleurs); fermeture obligatoire pendant les fêtes de Pâques; telles étaient les pratiques, avant même que ne soient définies les règles propres à la nature du Spectacle et à son contenu.

Ce qui surprend à Genève est ce combat continuel pour ou contre le Théâtre, dont la seconde chronique a fait état (à l'époque de James Fazy). On parle d'argent, on parlait jadis en intégriste défenseur de la foi à son sujet; et ce Spectacle à la fois convoité et redouté est le jeu le plus dangereux qui soit car, sous le prétexte de divertir, il révèle l'intimité entre une cité et son image, quelque chose qu'en même temps on veut exhiber et qu'il faut dissimuler, une sorte d'érotisme parpaillot qui se risque à prendre sa température sociale, le thermomètre est à vue. Il est probable que ce rapport à l'existence même du Théâtre soit plus théâtral, plus démonstratif, plus inquiétant qu'aucun sujet porté sur scène. Parce que dans cette relation, on joue véritablement avec le feu. On jouit de ses fièvres.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, il est frappant d'observer qu'un notable – dont une parente, Charlotte Pictet, ne craindra pas de se produire sur le Théâtre aménagé par Voltaire – osera, pour imposer le Théâtre à Genève, se heurter à la réticence du pouvoir ecclésiastique qui montre ses dents et ses caries. Quel rôle de premier plan est alors donné à l'opposant fondamentaliste! Un rôle de dogmatique qu'il tient avec panache comme on peut le découvrir ici. Écoutez ce sermon! Lisez donc cette leçon à haute voix! "Spectable Vial a dit que le Vénérable Consistoire, toujours attentif à l'avancement des bonnes mœurs, n'avait pu voir qu'avec une extrême peine l'introduction de la Comédie et que, comme c'est un établissement qu'il ne croyait pas convenable à cet État, ils [lui et le Sieur Galiffe] avaient été chargés de représenter très respectueusement que le bien de

l'État et de l'Église ne souffrait pas une semblable introduction, que la Comédie mettait les passions en mouvement, corrompait les mœurs, que le séjour des comédiens pouvait avoir de tristes conséquences, qu'elle causait une perte de temps considérable, qu'on en pouvait juger par la foule de monde qui s'y rendait et par la longueur du temps qu'on y demeurait, que c'était une dissipation, qu'elle augmentait le luxe par les ajustements et la parure des dames, ce qui était un mauvais exemple dans leurs familles et y produisait du dérangement, que la dépense en était considérable, non seulement par ce qu'on donnait en entrant, mais plus encore par les suites; qu'on aurait calculé que les comédiens emportaient douze à quinze mille livres, ce qui était un objet considérable et que ce qu'on objectait, c'est-à-dire que les étrangers payaient une portion considérable, ne pouvait être d'aucune conséquence et devait au contraire être un moyen pour porter le Conseil à la défendre puisque cela les jetait dans la dissipation, leur faisait abandonner leurs études et leur causait beaucoup de dépenses, ce qui déplaisait à leurs gouverneurs et pouvait obliger les pères à les retirer de cette ville ou empêcher qu'on en envoyât à l'avenir; que de tout temps on avait senti la justesse de ces raisonnements puisqu'on n'avait jamais permis la Comédie en cette ville."

L'année suivante, le 17 août 1739, Genève refusa aux comédiens l'accès de la cité.

1766-1767: second acte

Ceci explique-t-il cela? Peut-être, et nous allons le voir aussitôt; mais il serait bien partial de ne pas relever que "cela", ce qui va suivre, éclaire aussi favorablement "ceci" dans le morceau qui vient d'être énoncé. Ce qui se fit conséquence fut sans doute également cause, il faut le signaler. Car le développement de l'esprit, né de la responsabilité personnelle en face des Écritures, est un élément d'une profonde force dialectique dans le protestantisme. La curiosité intellectuelle d'Isaac Pictet et le goût de Charlotte Pictet (qui épousa Samuel, le cousin de Benjamin Constant), décidée à donner la réplique à Voltaire lui-même, sont une marque de l'éducation des familles genevoises de ce temps. Certaines d'entre elles ne furent pas insensibles aux idées nouvelles, tandis que d'autres, pour maintenir leurs privilèges, se montrèrent violemment hostiles au vent révolutionnaire.

Un nouveau Théâtre se construit en 1766. Le Spectacle ne peut être donné que pendant une année, parce que les conditions du temps (et cet incessant combat pour ou contre la représentation) voulaient à la fois l'implanter et le détruire. Arrêtons-nous un instant sur ces aspects de l'Histoire. En 1762, Rousseau vient de publier l'*Émile*, sur l'éducation des enfants; et le *Contrat Social*, traité des droits politiques de l'homme. À Genève, les Conseils ordonnent à l'exécuteur des hautes œuvres [le bourreau] de lacérer et de brûler les deux livres incriminés comme "téméraires, scandaleux, impies, tendant à détruire la religion chrétienne et tous les gouvernements." Un mandat d'arrêt est lancé contre Rousseau. En 1765, de nouveaux troubles éclatent. Il faut faire appel aux puissances garantes: les gouvernements alliés de Berne et de Zurich, ainsi que la France. Les esprits s'agitent. Il faut calmer les esprits. Les soldats des puissances garantes interviennent et s'installent à Genève.

La Comédie est réintroduite pour satisfaire le goût des plénipotentiaires appelés. Le Consistoire s'interpose en insistant pour que l'autorisation accordée aux comédiens cesse dès la fin du séjour des troupes occupantes. Les autorités décident, le 19 avril 1766, de "placer le Théâtre à l'entrée du Bastion souverain, qu'on pourra y pénétrer par le parapet, mais qu'il n'y aura aucune issue *sur* le Bastion." Cette construction en bois, pouvant accueillir huit cents personnes, prit, en raison de son aspect et de ses principaux utilisateurs, le nom de "Grange aux Étrangers". La maison fut dirigée par un Lyonnais, l'entrepreneur de spectacles Argus Rosimond.

Or, qu'est-ce qu'une grange?

C'est un bâtiment clos, un lieu à côté de la maison, l'endroit où l'on emmagasine les céréales: le travail de la terre. Engranger. Garder le travail. Accumuler des réserves. La culture destinée à un temps hors de la bonne saison, lorsque l'homme se connaît comme le ruminant de son savoir et de ses ignorances. Mais la grange, le grenier à blé, ce n'est pas toujours le lieu de l'abondance. Ce mot évoque aussi la disette. Ce mot évoque la famine par le feu: l'obscurantisme d'hier et… les obscurités de la surexposition d'aujourd'hui.

Dans la nuit du 29 au 30 janvier 1768, le Théâtre de Rosimond prend feu. Il faudra attendre le 18 octobre 1783 (troisième acte) pour qu'un nouveau Théâtre, celui de Neuve, soit édifié. Le 3 février 1768, le Résident de France écrit dans son rapport: "La nuit de vendredi à samedi dernier, on a mis le feu à la salle de la Comédie, bâtie ici pendant la médiation. Il est plus que probable que les Représentants [le parti des Bourgeois] sont les auteurs de cette infamie, quoique jusqu'à présent les dépositions ne chargent personne en particulier. Ils ont eu pour objet: 1) D'intimider. 2) De satisfaire aux désirs de quelques-uns de leurs chefs qui ont toujours réclamé contre la Comédie parce qu'elle éloignait des cercles. 3) De faire pièce aux gens riches qui fréquentaient le plus le Spectacle. La troupe est à Berne, mais elle avait encore des effets dans cette salle et c'est une perte pour elle d'au moins vingt-cinq mille livres. Je ne puis vous rendre la joie insensée des Représentants en voyant brûler cet édifice, quoi qu'il y ait eu beaucoup de danger qu'il communiquât aux maisons les plus voisines. Ils empêchaient d'y porter les secours qui, à la vérité, n'auraient conservé que peu de chose d'un édifice de bois où le feu s'était manifesté de toutes parts. Ceux qu'on interrogeait répondaient que ce n'était qu'un prélude et que bientôt on en ferait autant à toute la ville, mais malgré ces bravades, on lisait sur le visage de la plupart qu'ils craignaient un esclandre pour le moins autant que leurs adversaires" [Les Négatifs, le parti des Conseils]. Nul n'a vu l'ombre d'une allumette! Lutte contre l'occupant? Le Théâtre et l'esprit qui souffle? Voltaire installé à Saint-Jean, dans sa propriété des Délices? La foudre de la Vénérable Compagnie des Pasteurs?

Que dit Jacques, fils de Jean-François Jordan, de Boulens, baillage de Moudon, âgé de 24 ans, soldat dans la compagnie du sieur Baulacre? "Qu'étant en sentinelle à la Porte du Bastion bourgeois hier, à une heure du matin, il aperçut une grosse fumée qui semblait venir du côté du Manège". Le déposant dit "que pour savoir d'où cette fumée venait, il fut au bas

de la Treille et qu'alors il vit qu'elle sortait de dessous les tuiles du toit du Théâtre de la Comédie; qu'ensuite il fut dans le Bastion et, s'étant approché de la salle, il entendit pétiller et, ayant enfoncé avec son fusil un des contrevents, il vit que la salle était toute en feu". Le déposant dit "que, quelques minutes après, le feu sortit de tous les côtés et principalement par le haut". Le déposant dit "qu'il ne vit personne auprès de la salle de la Comédie, la nuit où le feu prit, et qu'il ne s'est jamais aperçu qu'il y eut de la lumière le soir dans cette salle, ni que qui que ce soit y vint, ni de jour, ni de nuit, et que ses camarades lui ont dit la même chose."

Le feu prit tout seul, sans doute. La famine par le feu, c'est l'extinction du lieu par où la flamme vivante se propage. La pensée conduite au bûcher… La Grange est devenu le nom d'un journal. Avis aux pyromanes!

V L'occupation

La Marseillaise "genevoise"

Imaginez-vous vivre à cette époque!... Les Lumières s'éteignent... Le Théâtre va bientôt fermer ses portes... Nous sommes à la fin du siècle: le XVIIIe. Que chantent les Genevois pour se moquer d'eux-mêmes?

Nous avons un gros régiment
Qui manœuvre très lourdement
Et déserte très prestement...
Une mauvaise comédie,
Une seule actrice jolie,
Un compositeur d'opéras
Que jamais on ne jouera,
Et des brailleurs de tragédie
Qu'en tout bon lieu on sifflera.

Comment la Scène de Neuve pouvait-elle être considérée peu avant que Madame de Charrière écrivît ces lignes, alors que Benjamin Constant briguait l'honneur d'être élu à Genève: "Benjamin et Madame de Staël se donnent beaucoup de mouvement pour être nommés par Genève au Conseil des Cinq-Cents, mais Barras n'en veut pas. Je serais comme lui... Il y a assez de brouillons sans eux." Voici la description du Théâtre, attestée par une lettre du 12 février 1796 et signée Augustin-Pyrame de Candolle. "Dans le quartier le plus laid de toute la ville, près d'une sombre arcade et dans une rue escarpée, il est un vieil édifice à demi délabré. Une entrée étroite, une allée obscure et tortueuse et un escalier tournant qui est un vrai casse-cou, une salle mal éclairée où l'on est introduit comme en tapinois et où l'on attend deux heures en gémissant, tel est, Madame, le local où nos modernes Molé déployent leurs talents. Je n'oublie rien et vous pouvez juger combien ces talents doivent être supérieurs pour qu'ils fassent encore quelque impression quand on est dans la salle, que l'on est revenu de l'étonnement où les souterrains obscurs qu'on a traversés vous ont jetés. On est d'abord agréablement surpris par la devise qui décore la toile. Ils furent sifflés à leur premier essai et ils écrivirent: *La critique est aisée et l'art est difficile*. Quand le spectacle commence, on admire à la fois leur grâce, leur aisance, leur jeu, leur diction. On est enchanté et on ne revient pas d'étonnement que dans cet antre souterrain on ait pu rire et s'amuser un instant."

Comment l'état d'esprit général est-il perçu à la veille de l'incorporation de Genève à la France (1798-1814)? Mallet-Du-Pan s'en fait le témoin; son regard désabusé pourrait être le même aujourd'hui, en d'autres circonstances, et orienté d'un point de vue plus général. Le plus grave n'est pas l'observation elle-même, mais les effets d'une myopie politique bornée à la seule immédiateté d'intérêts. Quels sont ces effets? L'occupation française désignera Genève comme chef-lieu du Département du Léman. Ainsi les Genevois feront-ils le poing dans leur poche (et certains diront d'eux comme on a dit de Kant: il a les mains pures, mais il n'a pas de mains). Qu'observe alors avec dépit Mallet-Du-Pan? Il note: "Autrefois, cent mille Suisses se seraient portés en armes sur les frontières de la France pour venger leurs frères massacrés à Paris. Mais *les choses sont bien changées*

15
Avril
26
Germin
Geneve
1798

aujourd'hui; la Nation helvétique, sans avoir perdu son caractère belliqueux, n'est plus en mesure de s'y livrer avec la même impétuosité; l'influence du commerce, les progrès de l'industrie dans toutes ses branches, l'augmentation des richesses, l'égoïsme qu'elles font naître, le manque constant de subsistances et surtout la division des opinions résultant de la Révolution française sont autant d'obstacles pour le corps helvétique de porter la guerre hors de ses frontières." *Oui, les choses sont bien changées à l'heure où s'ouvre le XIXe siècle.* Les Genevois sont invités à chanter sur l'air: "Allez (sic) Enfants de la Patrie..." cette version "apaisante" due au citoyen-poète Puget. Une louange à l'annexion qui, si elle outrage ou encourage, devait avilir jadis celles et ceux qui étaient contraints de l'entendre, qui avaient une autre idée de la République.

Ô Genevois, peuple paisible,
Ne craignez rien de nos guerriers!
Le Français est fier, mais sensible,
Il joint l'olive à ses lauriers... (bis)
Guerre aux tyrans, paix aux chaumières!
Voilà désormais nos traités,
Et loin d'aguerrir vos cités,
Nous cherchons des amis et des frères.
Aux armes, Genevois!
Formez des bataillons!
Marchez, marchez,
Qu'un sang impur arrose vos sillons!

La pomme de discorde

En octobre 1791, le Théâtre fut fermé à la suite d'une représentation houleuse du *Guillaume Tell* de Lemierre. L'année suivante, l'arrêt du 25 février 1732 interdisant la comédie à Genève était invoqué pour refuser aux comédiens l'accès à la ville. En mars 1793, le Théâtre servit de lieu de réunion à des révolutionnaires appelés Égaliseurs, qui fondèrent à cet endroit le Club de la Comédie [un destin que le Théâtre de l'Odéon à Paris connut lors des événements de mai 1968]. En décembre 1794, la Scène de Neuve devint une filature de coton: "La filature de coton ayant l'avantage de procurer de l'ouvrage à un assez grand nombre de citoyennes, le Département a institué une école de filature de coton munie des instruments nécessaires pour instruire et faire travailler les citoyennes dans cet art. Leur empressement à s'y vouer et leurs progrès rapides ont démontré sur-le-champ le bon effet de cette mesure." *Le travail rend libre... Le théâtre rend l'âme...* Le 11 octobre 1797, la suppression des spectacles est arrêtée: "Les Syndics et Conseils, informés que des particuliers se proposent de jouer la comédie, d'établir des théâtres et de se procurer, par la voie des souscriptions ou autrement, le remboursement de leurs avances et le payement du prix de leurs peines, considérant que c'est là un objet de police... Considérant que l'établissement d'un théâtre ne peut convenir à un petit État ni à un peuple qui ne subsiste que par l'industrie, qu'il influencerait d'une manière fâcheuse sur l'ordre public; que les mœurs en souffriraient nécessairement et que, cependant, à leur maintien sont attachés la conservation des

vertus républicaines, l'amour de la liberté et le bonheur du public; considérant qu'un pareil établissement et les plaisirs dont il est la source ne peuvent que nuire à l'industrie et au commerce et devenir funestes aux citoyens, soit en leur inspirant des goûts opposés à leur état, soit en leur occasionnant la perte d'un temps précieux et des dépenses

PAR PERMISSION
DE NOS MAGNIFIQUES ET TRÈS-HONORÉS SEIGNEURS SYNDICS ET CONSEL
Les Comédiens François donneront Samedi 17 Janvier 1784,
ABONNEMENT SUSPENDU Au Bénéfice du Sr. DUPORT
LE CERCLE ou LA SOIRÉE A LA MODE, Comédie de POINSINET. Suivie
DU TABLEAU PARLANT, Opéra bouffon, Le Spectacle sera terminé Par
LES SOULIERS MORDORÈS ou LA CORDONNIERE ALLEMANDE
Opéra en Deux Actes Musique de M. FRIDZERI.
Dans le TABLEAU PARLANT, Le Sr. DUPORT remplira le Rôle de PIERROT & celui de MICHEL dans les SOULIRS MORDORES.
Entre la premiere & la seconde Piece un Musicien de la Comédie, executera un Concerto de M. le Chev. de St. Georges, entre la seconde & la troisieme Piece on exécutera la grande Chaconne du célèbre le Breton, dans laquelle le Sr. DUPORT Académicien du Spectacle de l'Opéra de Paris & premier Danseur de Sa Majesté Impériale, danfera les principales Entrées, & Mlle. DUMONCKLLE exécutera plusieurs morceaux seulle
Après Les SOULIERS MORDORÉS, Le Sr. DUPORT danfera l'Allemande, à deux à trois avec les Dlles CLAIRMONDE & D'ORVILLE. Le Spectacle commencera à Cinq heures précises

prises souvent sur leur nécessaire... Défendent: 1) De former aucun théâtre tant dans la ville que sur le territoire. 2) De jouer la comédie dans aucun lieu à prix d'argent, sous peine d'amende, de prison et de confiscation des deniers." Qu'il est difficile de faire valoir à Genève combien *le superflu est le nécessaire.* L'industrie, l'ordre public, les valeurs morales elles-mêmes sont forts dans l'orientation que leur donne une perspective et non en soi. Cette perspective, du moins la finalité de l'activité humaine et la signification éthique que l'homme lui donne, tant Calvin pour la Vénérable Compagnie des Pasteurs, tant Rousseau pour les Révolutionnaires de 1789, en ont dessiné le point de fuite. Et malgré leur méfiance partagée du théâtre, tant la grandeur de Dieu, pour l'un, tant la bonté donnée à sa créature, pour l'autre, demeurent des mystères révélés, des victoires promises à l'homme, non par la preuve de son savoir et de son savoir-faire, mais par la dignité de sa pensée qui est à la fois la chose la plus précieuse et la plus dédaignée. Or, qu'est-ce qui désigne ce qu'on délaisse et ce qu'on chérit? N'est-ce pas précisément *le superflu*?

Genevois, quand je te vois, je vois le théâtre devant toi...

Retenons deux choses essentielles à propos du théâtre à Genève. Premièrement, il n'a pu exister au XVIIIe siècle que corrélativement à des troubles ou même à une prise d'armes. En 1707, l'affaire Pierre Fatio, martyr de la liberté, et l'interdiction, en 1712, d'assister aux représentations des histrions à Carouge. En 1734, l'obtention par les Représentants [le parti des Bourgeois] de quelques avantages politiques et les divers arrêtés contre la comédie en 1739. En 1765, l'affaire Jean-Jacques Rousseau et l'incendie du Théâtre de Rosimond en 1768. La publication, à la suite des émeutes de 1781 et 1782, d'un Édit noir qui abolit certains droits politiques gagnés de haute lutte ici dès le début du siècle et... l'édification de la Scène de Neuve, le 18 octobre 1783. Tous les chemins mènent à Genève... La pensée éclôt... La pensée occupe la rue... La pensée se réfugie au

Théâtre… Le Théâtre est incendié… ou fermé. En second lieu, l'identification du Théâtre à une catégorie sociale qui considère autant l'établissement que son son usage comme siens est assez particulière à Genève. Tantôt l'aristocratie en fait son instrument contre le pouvoir consultatif accordé à l'autorité religieuse, un pouvoir dont ce clergé abuse. Tantôt la bourgeoisie, contre l'oligarchie régnante, en fait sa lutte pour l'obtention d'un Conseil municipal électif (à l'époque de James Fazy). Tantôt enfin – et nous voici arrivés à la situation la plus grave, encore à l'actualité, et qu'une bonne conscience n'a voulu dénoncer que lorsqu'elle la voit hors de chez elle… – lorsqu'une autorité d'occupation, en jouant de ses masques mieux encore que sur scène, dicte à la scène non seulement son programme mais encore ce qu'il convient de faire pendant les entractes. Telle est l'étrange contradiction qui a voulu qu'à la fin du XVIIIe des révolutionnaires installassent un régime prétendu libérateur, qui fit de l'émancipation une extinction et de l'exaltation du théâtre un éloge de la censure. En voici un exemple, du 9 octobre 1798: "Sur le rapport qui en a été fait que l'orchestre, au Spectacle, négligeait de jouer des airs patriotiques soit avant la levée du rideau, soit dans l'intervalle des deux pièces, que la toile se levait trop tard, ce qui prolongeait le Spectacle trop avant dans la nuit, il a été arrêté ce qui suit: considérant qu'il importe au maintien du bon ordre dont l'administration est chargée, que la durée du Spectacle ne se prolonge pas trop avant dans la nuit; que la loi ordonne que dans tous les théâtres il soit joué, pendant l'intervalle des pièces, quelques-uns des airs patriotiques, chers à tous les bons citoyens, arrête: 1) Chaque jour de représentation, le rideau de théâtre sera levé à 5 heures et demie précises; 2) Il sera joué chaque jour de représentation, soit avant la levée du rideau, soit dans l'intervalle des deux pièces quelques-uns des airs patriotiques ordonnés par la loi; 3) Le présent arrêté sera envoyé aux citoyens directeurs du Spectacle de Genève pour qu'ils intiment aux artistes, tant du Théâtre que de l'orchestre, qu'ils aient à s'y conformer, sous la responsabilité de celui ou de ceux qui en auraient contrarié l'exécution, ou dont la négligence aurait retardé sans nécessité l'ouverture du Théâtre; 4) Les commissaires de police sont spécialement chargés de tenir la main à l'exécution des présentes et d'informer contre les délinquants."

VI La salle

Quand l'instinct social s'éveille

Une ville vit comme un individu. Elle éprouve des désirs et connaît des replis. Le mouvement qui porte Genève du verbe transitif à sa forme pronominale *montrer* et *se montrer* est l'expérience d'une épreuve que le théâtre franchit (être et ne pas être) et que la cité subit (qu'est-ce qui se montre lorsqu'on montre), car celle-ci n'a pas une inclination latente à jouir des métamorphoses de l'artifice en valeur (on a vu que Calvin et Rousseau sont ses éducateurs). Posons-nous la question suivante: quel a été le phénomène (plutôt que l'événement) le plus marquant pour le Théâtre de Genève au XXe siècle? Répondons alors sans hésiter: la rencontre d'Adolphe Appia, d'Émile Jaques-Dalcroze et de Georges Pitoëff en 1910. Une rencontre qui conjugue les idées de ces trois créateurs dans la réflexion d'Appia sur la hiérarchie théâtrale, sur le corps humain, sur le rapport entre le spectacle et le spectateur. "Et voici notre hiérarchie constituée normalement, déclare-t-il lors d'une conférence tenue à Hellerau [Dresde]: *l'acteur*, qui représente le drame; *l'espace*, avec ses trois dimensions, au service de la forme plastique de l'acteur; *la lumière* qui vivifie l'un et l'autre. Aujourd'hui, *le retour au corps humain*, comme moyen d'expression de tout premier ordre, est une idée qui possède les esprits, anime la fantaisie et donne lieu à des tentatives très diverses et de valeur très inégale, sans doute, mais toutes orientées vers la même réhabilitation. Maintenant, et devant *l'effort du corps humain pour se retrouver lui-même*, notre émotion devient presque un commencement de collaboration fraternelle; nous souhaiterions être nous-mêmes ce corps que nous contemplons: l'instinct social s'éveille en nous, là où jusqu'ici nous l'avons froidement étouffé. Nous voici au point le plus sensible de la réforme dramatique. Il faut le proclamer: jamais l'auteur dramatique ne libérera sa vision s'il la considère toujours nécessairement attachée à *la ligne de démarcation entre le spectacle et le spectateur*. Nous arriverons tôt ou tard à ce que l'on appellera *la Salle* tout court; sorte de cathédrale de l'avenir qui, dans un espace vaste, libre et transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira, avec ou sans spectateurs."

L'esprit souffle extra-muros

Maintenant reportons-nous aux origines du Théâtre de Genève. Rappelons que la première salle de théâtre fut aménagée au Jeu de Paume de Saint-Gervais, en 1738. Relevons que les genres étaient mêlés: la tragédie, la comédie et la poésie lyrique. On y jouait le répertoire suivant: *Régulus*, tragédie de Pradon; *Le Menteur*, comédie de Corneille; *L'Ingrat* et *Le Glorieux*, comédies de Destouches; *Cinna*, de Corneille; *Iphigénie*, de Racine; *Tartuffe* et *L'Avare*, de Molière; *Le Joueur*, comédie de Regnard; *L'École des Amis*, de De la Chaussée; *L'Enfant prodigue* ou *L'École de la Jeunesse*, comédie de Voltaire.

À Genève, le théâtre n'a pu exister et se développer qu'*extra-muros*. Carouge (cité sarde), Grange-Canal (dans une maison savoyarde), Châtelaine devinrent des emplacements favorables à l'extériorisation des plaisirs de l'esprit (car la musique et plus encore la

danse n'étaient guère en odeur de sainteté depuis le temps de la Réforme. Évoquons à ce propos le châtiment de Thierry Bastard qui fut cassé de son emploi et emprisonné trois jours parce qu'il avait dansé au village de Choulex à la fin du XVIe siècle). Dès lors, l'événement le plus marquant pour le Théâtre de Genève au XVIIIe sera sans doute l'arrivée de Voltaire à Saint-Jean et son installation aux Délices, en 1755. De là, il conviera les Genevois à écouter Le Kain et Mademoiselle Clairon, les deux plus grandes figures du théâtre de ce temps. Il favorisera la vocation du comédien genevois Aufresne qu'il recommandera au directeur du Théâtre-Français. Il soutiendra les théâtres de Carouge et de Châtelaine. Il agira pour que l'entrepreneur de spectacles Argus Rosimond puisse ouvrir un nouveau théâtre, à l'entrée du Bastion bourgeois, et inscrire au programme, en 1767, la création d'*Isabelle et Gertrude*, de Grétry (un ouvrage inspiré de l'œuvre de Voltaire). Enfin, en raison de ses démêlés avec les autorités genevoises, il se déplacera en 1759 à Ferney et deviendra propriétaire du château de Tournay. Là, il aménagera un théâtre. Les Genevois ne seront alors pas contraints de rentrer chez eux avant la fermeture des portes de la ville; ils passeront la nuit à l'endroit où leur plaisir du théâtre les aura conduits. Les œuvres représentées sur le Théâtre de Rosimond (qui comptait dans sa troupe Félicité Sainville, la sœur du célèbre acteur Fleury, laquelle fut également le professeur d'éducation littéraire de Marie-Antoinette d'Autriche) étaient notamment *Le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, de Monsigny et Sedaine; *Annette et Lubin*, de Favart et Blaise. Le Théâtre de Rosimond ayant brûlé, un nouveau théâtre, la Scène de Neuve, fut édifié au même endroit et ouvrit ses portes le 18 octobre 1783. Le directeur Saint-Gérand avait engagé dans sa troupe le comédien, auteur dramatique et futur secrétaire de Danton, Fabre d'Églantine. C'est entre 1784 et 1787 que Collot D'Herbois, appelé à présider la Convention nationale (1793), devint directeur du Théâtre de Genève. Un correspondant anonyme a dit de ce révolutionnaire, déporté à Cayenne en 1795: "Ce libéral étrange commandait ses acteurs à la baguette, et s'en faisait très bien obéir. Il nous amena une troupe au moins égale à celles des premières villes de province. Elle jouait les tragédies de Racine et de Voltaire, les comédies de Molière, de Regnard et de Destouches, les opéras de Grétry, Piccinni, Sacchini, Paisiello, Cimarosa, et le tout avec ensemble." Ce furent les premiers moments d'une Scène à la fois resplendissante, lorsque Larive et Mademoiselle Fleury vinrent jouer le *Guillaume Tell* de Lemierre, en 1791; et turbulente, lorsque les autorités, épouvantées par le scandale que causa la pièce en surexcitant les spectateurs, décidèrent de fermer cet établissement.

Gf 2607/1765

Les Comédiens François & Italiens, donneront aujourd'hui Vendredi 27. Septembre 1765.

Au Bénéfice de Monsieur LE COMTE.

une premiere Représentation *des*

TROIS SULTANES.

Comédie en Vers & en trois Actes, mêlée d'Ariettes, de Mr. *Favard.*

Cette Piéce sera suivie de

GILLES, GARçON PEINTRE.

Opera bouffon : Parodie du Peintre amoureux de son Modèle, par Mr. *de la Borde.*

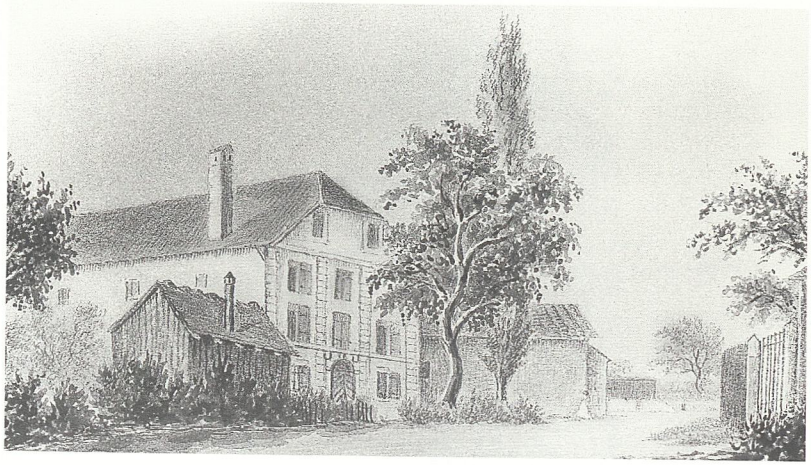
En attendant Le Pere de Famille, Comédie : *&* Le Cady duppé.

On prendra aux premieres Loges, Orquestre & Amphitéatre 3. Livres argent de France ; au Parquet 3. Florins, & aux secondes Loges 2. Florins.

La Sale est à Chatelaine.

On commencera à 2. heures & demi précises.

(*) L'ochlocratie: le gouvernement des foules.
(**) Hors scène:
Chroniques XX et XXI



D'une hiérarchie théâtrale au goût de l'ochlocratie(*)

Revenons à la hiérarchie exposée par Appia. Mettre *l'acteur* au premier plan, c'est à nouveau revendiquer la liberté de l'esprit car on avait fini par enclore l'esprit, comme on a fini par relativiser le rôle de l'acteur. Par ailleurs, penser *l'espace*, c'est évidemment dépasser la fixité des anciennes toiles. Et donner sa vraie dimension à *la lumière*, c'est principalement orienter l'espace. Or, n'utilise-t-on pas souvent l'espace et la lumière comme s'ils étaient conçus non pas comme des moyens pour l'acteur, mais comme les fins en soi, comme pure magnificence, telles que les conceptions fastueuses de certaines cours le prônaient? Enfin qu'en est-il du *corps humain*, en sus des quelques épisodes que le Théâtre de Genève a connus? Avec l'actrice Duchateau, renvoyée par Collot D'Herbois en 1785 et que ce directeur fut obligé de réintégrer dans sa troupe, sous la pression de l'opinion; avec l'actrice DuLac, qui mit en mauvaise posture le nouveau patron du Théâtre, Saint-Gérand, en 1788, car elle provoqua une véritable émeute avant même le lever du rideau; enfin avec l'acteur Linval qui fit croire à la demoiselle Moran qu'il voulait l'épouser, ce qui donna lieu à une conversion au catholicisme de la belle, éduquée dans le protestantisme, avant qu'elle ne revînt, penaude à la maison, tandis que ce larron de Linval fut chassé de Genève, son contrat étant résilié sur-le-champ.(**) Usant de ces exemples anodins dans le passé, mais révélateurs du point de vue de la personne, le retour au corps humain, son importance primordiale, sont-ils plus qu'un regard sur le corps, qu'un discours sur le corps, qu'un corps, fût-il nu, sans corps? En un mot, est-on allé au-delà de *l'esthétique du corps*?

Il reste à parler de *la ligne de démarcation entre le spectacle et le spectateur*. Ici, deux modalités d'être se conjuguent. Cette ligne sociale est brisée par la répression qui fait prendre conscience de l'écart entre la perception démonstrative et la bienséance qui relativise un rapport aux applaudissements, au mieux; aux sifflements, au pire. En clair, qui rapporte les sens au seul jugement. À la censure venant de l'extérieur, par ce qui se doit d'être, comme à la censure de son propre goût, de ce que chacun croit désigner comme sa culture. L'autre modalité susceptible de briser cette ligne de démarcation, c'est le poids d'un tout, d'une façon totalitaire de s'emparer de l'individu, de le soumettre à *un monde imbriqué* dans lequel ce qu'il nomme par le charme, c'est-à-dire l'innocence de l'émotion intime, est réduit aux effets d'une sorte de beauté collective, commune, devenant nécessaire sinon obligatoire. Est-ce à dire que cette ligne de démarcation n'est ni une donnée propre au contenu de l'œuvre, ni un état particulier de la scénographie créée, mais une chose dont on ne peut pas parler, et dont on a trop parlé, tant au XVIIIe qu'au XXe, *une identité* qui est en même temps l'expression d'*une altérité*, "le mystère ou le miracle", archaïsme du nom de l'œuvre? Je ne sais.

VII L'œuvre

1991: la commémoration du pacte par lequel fut fondée la Confédération helvétique, il y a sept cents ans. À la veille de cette date attendue et pour *aborder collectivement* l'œuvre (ou plus *individuellement l'approcher*), j'ai choisi d'associer le chemin que la saison 90-91 de la Scène de Neuve trace, avec *Roméo et Juliette*, suivi par leurs parents *I Capuleti e I Montecchi*, au sentier peu battu de *Grisler ou l'Ambition punie*, une tragédie qui traite du sujet national: Guillaume Tell. Cette rencontre étrange, inattendue, n'est pas une curiosité de bibliothèque; elle témoigne de la vie du serment, de la force de l'alliance, de l'amour comme puissance de libération au sein d'une société dans laquelle ces mots de promesses: le serment, l'alliance, l'amour, avaient tendance à se figer. Aborder l'œuvre, en termes de corsaire, c'est parler d'un accostage et d'un naufrage…

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, en Suisse, le Bernois Samuel Henzi lutte contre l'oligarchie de son propre sang: son milieu familial et social. Aussi est-il décapité en 1749. Sa pièce *Grisler ou l'Ambition punie* ne sera publiée que plus de dix années après sa mort, en 1762, et *de façon anonyme*. La singularité de cet ouvrage, *écrit en français*, réside dans la manière de s'attaquer au pouvoir patricien, notamment en montrant combien les valets sont en hâte d'épouser les valeurs de leurs maîtres:

"Je pense comme vous et je sais que la crainte
Doit inspirer au peuple une utile contrainte,
Que d'ailleurs il convient qu'un sujet non suspect
Pour son maître en tout lieu soit rempli de respect."

Leinhard, le serviteur de Grisler, parle comme Grégoire et Samson, les serviteurs des Capulet, qui tiennent le discours suivant dès le début de *Roméo et Juliette*.

Grégoire: "La querelle est entre nos maîtres,
et aussi entre nous leurs hommes."

Samson: "C'est tout un. Je me montrerai un tyran."

Mais attendons! Avant de parler de l'œuvre, parlons un peu des conditions dans lesquelles elle éclôt. D'abord *le langage:* la langue française qui distingue le patricien comme homme de culture. Ensuite *le châtiment* de Henzi (non point dans *sa* tragédie écartée, mais dans *sa* vie écourtée; non point à cause de l'élimination momentanée, mais grâce à l'affirmation durable que cette négativité sociale engendre: pour tout créateur, il faut que l'œuvre croisse et que l'homme diminue), Henzi qui rejoindra Roméo et Juliette au tombeau dans des amours que cet auteur n'aura conçues qu'en fable politique (car il se sera intéressé plus aux patriciens Tybalt et Paris qu'à cette pucelle de quatorze ans; "le doux pèlerinage vers les saintes lèvres du péché de Juliette…", pour lui, est un prétexte). Voilà pourquoi, à cause du dangereux usage du langage aristocratique, l'œuvre est *posthume*; voilà pourquoi, à cause du sage usage du châtiment, qui nie le renégat, l'œuvre est *anonyme*.

(*) Dans la traduction d'Yves Bonnefoy.

Deux mots maintenant sur la spécificité du conflit porté dans l'œuvre de Henzi, laquelle conçoit l'hommage au chapeau comme *une provocation* utile plutôt que comme une identification futile de Grisler au pouvoir:

"Je pense qu'un rebelle aura bien de la peine
De souffrir du chapeau de l'invention hautaine,
Que sans le saluer sans doute il passera,
Et qu'en ses noirs projets il se démasquera."

Cette œuvre désigne le valet comme étant l'instigateur du supplice de la pomme, infligé à Guillaume Tell:

"D'une flèche à sa fille il va percer le cœur
Et d'avoir fait le coup il mourra de douleur."

Cette spécificité, la voici: le bailli tyrannique Grisler a un fils, Adolphe, amoureux d'Edwige, la fille de l'insoumis Guillaume Tell. L'affaire se corse et devient scabreuse pour la dignité du public lorsque le père Grisler s'exclame:

"Ah! puissent les glaçons de ma lente vieillesse
Étouffer dans mon cœur cette indigne faiblesse!"

Car il s'éprend également d'Edwige:

"Les ans du jugement raffinent la justesse;
C'est à l'expérience à guider la jeunesse,
Dont la fougue toujours prend un mauvais parti
Et rarement fait faire un nœud bien assorti; (...)
Le père au lieu du fils d'un change avantageux
Edwige, pourrait-il rendre vos jours heureux?"

Fils de l'autorité (une autorité parfois chancelante) et fiancés à la liberté (une liberté quelquefois vacillante), si semblables à Adolphe, ne sommes-nous pas, Helvètes, ce signe de l'œuvre?
Inquiétante est l'autorité qui prend plaisir à la provocation; plus inquiétant est le valet qui suggère au maître la torture; mais l'inquiétude culmine lorsque le tyran devient amoureux de la vertu par le vice... le désir enfoui, rédempteur. La honte est lavée par la transmutation des valeurs. Commençons donc par le langage, cette langue française qui distingue le patricien comme homme de culture, qui donne au savoir un statut entendu pour servir de ciment à une société close. Voici comment Shakespeare(*) s'en prend à la prétendue connaissance en plaçant dans la bouche de Roméo [Acte II, scène 2: dans le jardin des Capulet] *cette puissance de libération* qu'est la décharge amoureuse:

"L'amour bondit vers l'amour comme l'écolier
loin des livres,
Mais l'amour et l'amour se quittent
Avec le triste regard de l'enfant qui va à *l'école*"
[Juliette revient à la fenêtre]

Ainsi qu'à la scène 3 de l'Acte III: dans la cellule du frère Laurent, lorsque ce moine arrangeant – et qu'Escalus, le prince de Vérone, a toujours tenu pour un saint homme... – dit a Roméo:

"C'est le doux lait de l'adversité, *la philosophie*,
Qui te fortifiera, mon pauvre banni".

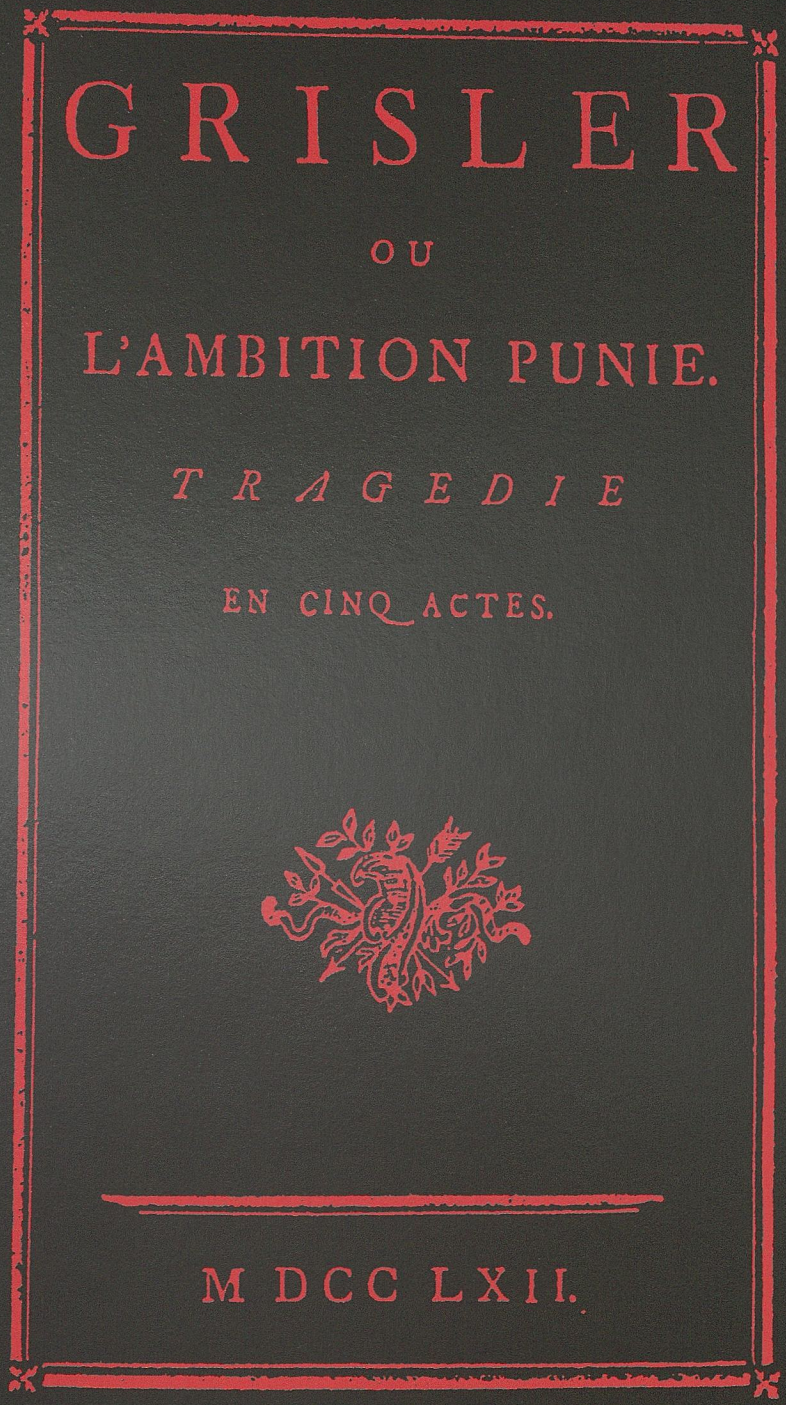
Réponse de Roméo à Laurent:

"Banni, encore! Au gibet *la philosophie*!
Peut-elle recréer une Juliette,
Déplacer une ville, renverser le décret d'un prince?
Alors, elle n'est rien, ne peut rien, ne m'en parle plus!"

Il me semble fort que Henzi, contre les livres, contre l'école et sa discipline, contre la pensée elle-même, contre tous ces modèles, s'est dressé pour invoquer l'innocence en acte et non l'ingénuité troublée (*il y a de la religion dans vos baisers*, dit Juliette. *Le surplus sera ma souffrance*, dit Roméo) comme matière à réflexion en vue de mener son combat pour la liberté. Comment s'exprime Edwige, la fille de Guillaume Tell, lorsqu'elle se voit insensiblement conduite sur la pente au bout de laquelle le supplice de la pomme va – elle le sent – l'élever plutôt que l'abaisser? Elle dit ceci:

"L'innocence est souvent nécessaire victime,
Pour que le ciel enfin lance ses coups au crime,
Et si la liberté demande tout mon sang,
Que le bourreau s'avance et poignarde ce flanc."

De même que frère Laurent avait tenté Juliette par le simulacre de mort, ce somnifère qui eût été le prélude à l'exil partagé avec Roméo lors du prochain éveil,


GRISLER
OU
L'AMBITION PUNIE.
TRAGEDIE
EN CINQ ACTES.
MDCC LXII.

(5) Scène 4 de l'acte I: devant la demeure des Capulet. Le masque, la torche, la reine Mab, accoucheuse des songes succèdent au dialogue sur la tendresse et la rudesse de l'amour entre Mercutio et Roméo. Par ailleurs, dans la scène 3, acte V, lorsque Roméo, avant de tuer Paris, lui dit:

"Va-t'en, va-t'en!
Par Dieu, je t'aime davantage que moi-même,
Car c'est armé contre moi seul que je suis venu jusqu'ici."

de même Adolphe, amant d'Edwige et fils de Grisler, fait cette proposition désespérée à celle qu'il aime:

"Un orage effrayant gronde sur votre tête.
Fuyons, fuyons, Edwige, évitons la tempête…"

Il y a de la bassesse dans vos baisers, a pu penser Edwige. Car, contrairement à Juliette, cette possibilité la choque; cette proposition est d'ailleurs la marque de la domination de l'amour qui provoque son propre éclatement: un vrai symbole pour le tyran et le fils du tyran par rapport à son père:

"J'aurais cru que pour moi plein d'un perpétueux zèle
Mon fils mettant à prix ma bonté paternelle,
Indifférent et froid pour les Helvétiens
N'épouserait jamais d'intérêts que les miens."

Grisler ne connaît en effet que l'espace intolérant, totalitaire:

"Que l'on me suive; allons, point ici de réplique
Je veux être obéi, qui raisonne me pique!"

Or, Edwige oppose au masque d'une force coercitive, ces despotismes de l'amour et du pouvoir qui se disent parties d'une fatalité, un autre visage de la fatalité: la vertu, le sacrifice pour la moralité qui donnera sa perspective plus large à l'amour, qui dira jusqu'à l'extinction la liberté d'aimer, d'aimer son père par respect pour la résistance de celui-ci, peut-être même d'aimer la résistance plus encore que son père:

"Un enfant vertueux doit tout souffrir, tout faire,
Et même par son sang sauver celui d'un père."

Notons qu'Edwige parle comme Grisler et que *sa sagesse très folle*, pour jouer avec les mots d'amour exprimés par Roméo, n'est qu'un autre, qu'un nouvel espace de totalitarisme. À cet Adolphe paralysé par un amour qui lui ravit sa liberté (l'ingénu garçon fuit; en réalité, fuit-il plus son état de captif sous l'apparence si contradictoire d'un partage avec elle dans la fuite? En ce sens, il serait extrêmement inquiétant d'imaginer que Roméo tue Tybalt puis Paris parce qu'*il n'ose pas* tuer[5] Juliette), Edwige répond ainsi:

"Si je ne me rends point à l'instant prisonnière
Mon père de sa vie a fini la carrière.
De ses jours menacés je suis le seul espoir,
Voudriez-vous ralentir l'ardeur de mon devoir?
Quoi! L'auteur de mes jours qui s'avance au supplice
Doit-il de notre hymen être le sacrifice?"

Il serait encore plus inquiétant d'imaginer ce que révèle la candeur de l'amour d'Edwige pour Guillaume Tell: les prémices d'un mépris pour l'amant qui perd son esprit sous l'emprise, sous la méprise.

Le doux lait de l'adversité, *la philosophie*, que Roméo ne peut considérer qu'installée au gibet, tant importe pour lui sa propre chair qu'il aime sentir, sentir encore:

"Je ressens cet amour, sans y trouver d'amour…"

… ce lait a bien le même goût que cette absinthe que la nourrice de Juliette a mise sur son tétin et qui a fait basculer l'enfant sevrée en avant. La boisson amère a fait tomber Juliette sur la figure:

> "Tu tomberas sur le dos quand tu auras plus d'esprit"

… a prédit en plaisantant l'époux de la nourrice. Il est vrai que la première parole de Juliette fut:

> "Quoi, qui m'appelle?"

À cette ingénuité comme matière à réflexion puisqu'elle relève des astres autant que des situations – pour Roméo et pour Juliette – s'oppose l'innocence en acte d'Edwige qui n'est autre que la responsabilité morale, le doux lait de l'adversité qu'il faut boire et boire encore… jusqu'à la chute sur le dos. Pour *une alliance*. Pour l'avènement et pour la défense de la liberté dont Guillaume Tell parle en ces termes:

> "Que personne entre nous puisse avoir des emplois
> Que pour exécuter l'ordonnance des lois!
> Mais surtout ayons soin que dans notre régence
> Ne domine jamais l'insolente opulence
> Ni que l'or triomphant par d'indignes appâts
> Vers les honneurs ne prenne à la vertu le pas."

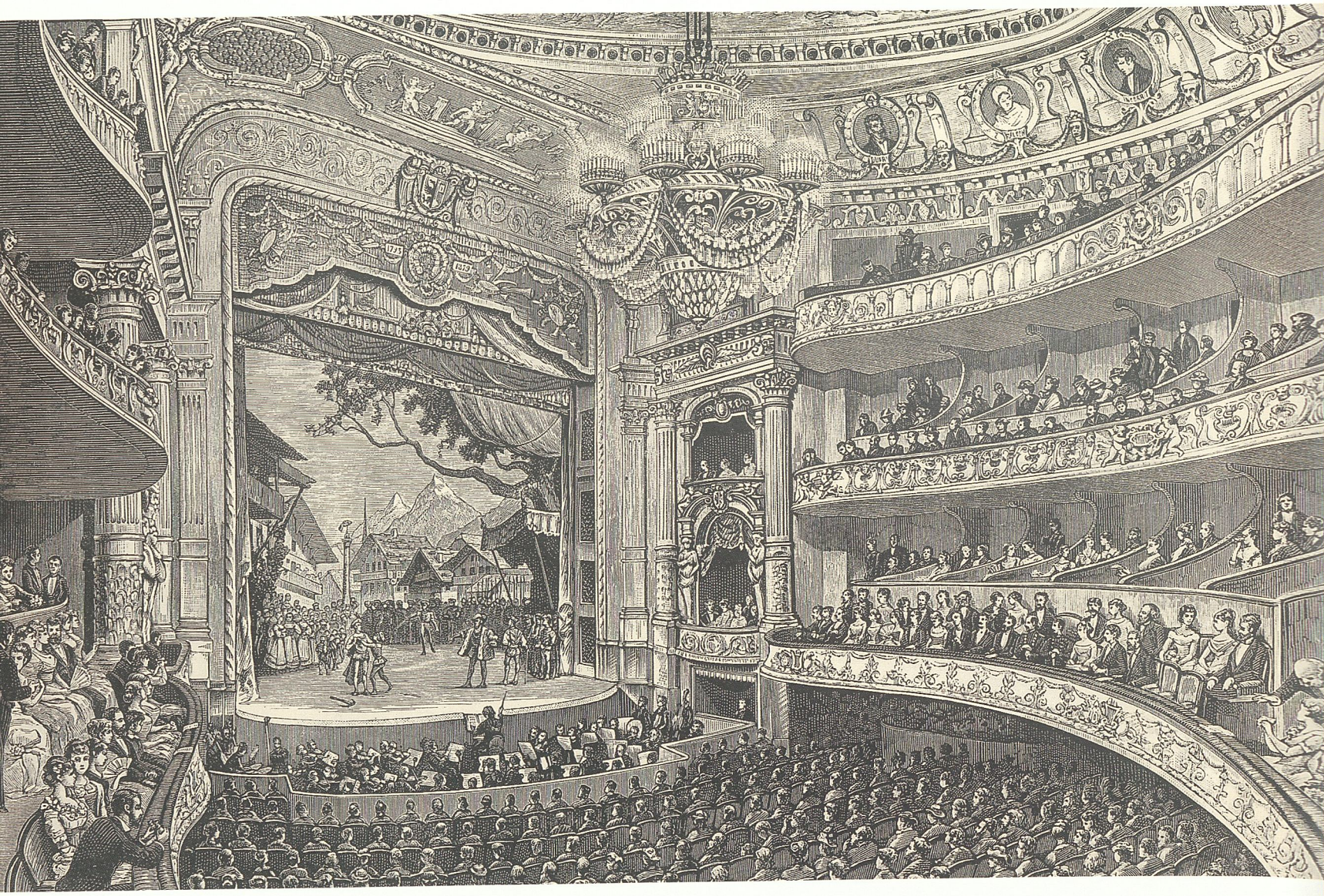
Pour l'exaltation verbale surtout (double langage et langue de bois) et pour que l'amant d'Edwige pense exactement comme le papa d'Edwige. C'est la fierté d'Edwige. Son serment. À l'inverse, Juliette déclare, en parlant pour elle-même:

> "O Roméo, Roméo! Pourquoi es-tu Roméo?
> Renie ton père et refuse ton nom,
> Ou, si tu ne veux pas, fais-moi simplement vœu d'amour
> Et je cesserai d'être une Capulet."

Roméo répond:

> "Je veux te prendre au mot.
> Nomme-moi seulement amour, et que ce soit
> Comme un autre baptême! Jamais plus
> Je ne serai Roméo."

Dépassement dans l'anéantissement par l'appel de Juliette ou anéantissement dans le dépassement par la voix d'Edwige. Mieux encore: la coexistence de ces deux formes d'abandon… pour atteindre le pire. Grâce au ciel, Ève est *plus* qu'un prétexte pour Adam!



VIII Le public

Le 18 Brumaire de l'an I de l'Empire, c'est-à-dire le 9 novembre 1804, est publié à Genève, alors ville française, chef-lieu du Département du Léman, un dialogue imaginaire dû à un auteur se faisant bien pompeusement appeler le ci-devant comte de Barruel-Beauvert. Cet écrit, en dépit de son ton naïvement manichéen, sa prétention touchante à détenir la vérité en matière d'art théâtral, cette propension zélée à faire la leçon, mène une instructive bataille *pour* ou *contre* le drame; avec appréhension et, rétrospectivement pour nous, prémonition, il situe le public exclusivement dans ces *deux* catégories de combattants, un public dont l'existence est chose nouvelle puisqu'à cette époque la Scène de Neuve n'existe que depuis vingt ans.

Le déplacement actuel du drame

L'intérêt sous-jacent de ce texte réside dans cette étrange contradiction: n'est pas mécène qui le veut, car le don de discerner et le pouvoir de garder *n'appartiennent pas* au commun des mortels. Or, le public – et plus particulièrement *tout individu* qui en fait partie – est un mécène en ce sens qu'il vient au théâtre, qu'il soutient le spectacle et qu'indirectement il maintient un répertoire tant spirituellement que matériellement. Cette contradiction est la source d'un rapprochement qui mérite l'attention. Une institution qui a l'ambition de s'adonner au parrainage peut-elle soutenir une activité dont *les fins en soi* lui paraissent secondaires eu égard à la sécurité qu'inspirent d'éventuels autres partenaires, aux espérances de succès que promet la location, etc., bref, *aux moyens* que la mondanité se donne pour se convaincre d'une réalité culturelle? C'est bien là *la question du spectacle d'aujourd'hui*, pensé comme un produit. C'était hier le portrait du drame, *vécu comme un reflet*. Par ailleurs un État, maître de la subvention, ne peut concevoir son apport que sous la forme d'une perte rachetée par des valeurs démocratiques*: distribuer à chacun*, car la dépense immodérée par amour, par folie, est impensable pour lui (quoique fort désirable, recommandable même, sur le plateau de l'Opéra). Indécent est le prix de la décence au théâtre (phénomène comparable à la valeur du tableau qui n'a plus de prix, qui est hors de portée, car son coût devenu proprement astronomique traduit bien la perception d'un écart immense entre l'objet/œuvre et le sujet/propriétaire. Création et convoitise. L'acquisition de l'inexprimable lors de l'achat de l'art, en dehors de toute axiologie, relativise cependant le sentiment de l'appropriation exceptionnelle [indécente] de la marchandise, c'est-à-dire l'identification dérisoire). C'est ainsi qu'à une hiérarchie des publics réagissant jadis sans problème, on est passé désormais, grâce à la multiplication des spectacles ou en raison de la polarisation du "spectacle-titre", à un public acquis d'avance, à un public réduit au rôle de "client-parent tout content" dans son sérail. Là encore, on assiste à la reproduction du miroir que suscitait naguère le drame, matière à discussion de la conversation qui suit. Ce qui était autrefois *la nature* d'un spectacle est devenu maintenant *son enjeu*, au sens le plus complet de ce mot.

Le visage hermaphrodite du drame: sa nature

– Vous m'exposez beaucoup, Madame, en exigeant que je vous fasse ma confession et que je décline ma profession de foi sur le drame. Il est des choses sur lesquelles il n'y a pas de sûreté à dire son avis. Des paradoxes sur les lois, sur les mœurs, sur l'éducation peuvent aller grand chemin et ne causeront jamais de rumeur, mais il n'en est pas ainsi *de la musique* et *des drames*. Ce qui cause surtout votre surprise, c'est de voir le genre larmoyant si bien établi au Théâtre-Italien. Vous n'êtes pas la première, Madame, à qui ce théâtre et ses succès ont causé de longues surprises. Monsieur de Voltaire n'en est jamais revenu: "quatre-vingts représentations pour un opéra-comique!", répétait-il avec un sourire amer. Le Théâtre-Italien paraît fait pour accueillir les monstres et les avortons de la scène. Créé d'abord pour les arlequinades, il s'est ensuite soutenu par de petites pièces qui ne sont pas tout à fait des pastorales, ni tout à fait des opéras; il doit aujourd'hui son affluence au drame, qui n'est ni tragédie, ni comédie, et qui vient de l'impuissance de faire l'un ou l'autre. On croirait peut-être, d'après cette définition, qu'il faut proscrire un tel théâtre, mais point du tout. S'il paraissait beaucoup d'hermaphrodites, le gouvernement ne leur devrait-il pas quelques établissements? Il est temps de vous rendre, Madame, la conversation de deux personnes de ma connaissance: elle roule sur le sujet qui nous occupe.

L'emplacement contesté du drame

Le premier interlocuteur était attaché à une cour souveraine; bourgeois fort considéré parmi les secrétaires du roi, ses confrères. Sa grande fortune lui avait permis, à l'âge de cinquante ans, de détourner ses idées de la banque et des calculs pour les porter sur les livres et les tableaux dont il avait une jolie collection. L'autre interlocuteur n'était d'aucune académie – ce qui peut être une distinction – et n'était secrétaire de personne. Le premier nommé, en menant le second dans son musée (lequel autrefois était son bureau), lui disait: – Je voudrais bien savoir quelle répugnance vous avez à m'accompagner aux Italiens? On s'y porte en foule et c'est aujourd'hui le théâtre de la nation. Est-ce l'opéra-comique ou le drame qui vous déplaît? Celui qui n'avait point de charge répondit de cette façon: – J'aime assez l'opéra-comique, lorsque les airs y sont jolis et que la pièce a le sens commun; mais j'aime encore mieux l'opéra, car à des chants plus beaux il unit encore de plus grands effets de musique; et qui a le plus ne veut pas le moins. Ce n'est pas pourtant que la satiété du beau et du grand ne puisse atteindre un galant homme, et alors il descend à de moindres jouissances, mais il se délasse et ne déprave point son goût. S'il s'amuse à un opéra-comique, je ne m'aviserai point d'aller lui prouver qu'il ne doit pas s'y amuser, et que ce qu'il prend pour du plaisir n'en est point. Mais quant au drame, c'est autre chose. Je ne conviendrai jamais que du mortel ennui qu'il me cause… L'ancien banquier l'interrompit et lui dit: – C'est néanmoins la plus exacte représentation de la vie; lorsque je trouve l'histoire de mon quartier, quand je suis concerné par celle de ma propre maison dans un drame, j'y dois prendre plus d'intérêt qu'aux tragédies de Racine et aux comédies de Molière; ils ont pu porter tout d'un coup l'art à sa perfection mais M.*** a tout simplement l'avantage de venir après eux. – Voilà, reprit l'autre, la plus exacte critique qu'on

ait pu adresser au drame. Pour vous faire entendre ma pensée, parlons un peu de vos tableaux! Vous en avez là des plus grands maîtres d'Italie. Croyez-vous, par exemple, que cet ange, avec sa taille au-dessus de l'homme, ses belles proportions, sa poitrine élevée, la transparence de ses chairs, son regard extatique et ce caractère noble imprimé sur son front, croyez-vous que ce soit là le portrait de quelque individu existant sur la terre? Non! sans doute. Et cependant un bourgeois de la rue des Bourdonnais préférerait sans hésiter les cadres de votre salle à manger, parce que de petites raves bien peintes et de la volaille bien imitée lui seraient une représentation frappante de ce qu'il voit tous les jours. Son œil saisirait, dans toute son étendue, la vérité de la ressemblance et le prodigieux mérite du peintre; mais sa pauvre âme serait peu frappée par la figure de l'ange; de plus l'énorme différence du prix de ce grand tableau à celui des cadres lui ferait donner quelques signes de mécontentement. Pour réaliser sa Vénus, un sculpteur de l'Antiquité rassembla les plus belles filles du pays; il emprunta de chacune ce qu'elle avait de plus parfait et en composa une beauté de figure idéale dont le modèle n'était que dans la délicatesse d'âme de l'artiste. Molière, voulant peindre l'avare, consulta non seulement ceux de son quartier, mais les avares de tous les pays et de tous les siècles, et surtout le cœur humain. Notre bonhomme de la rue des Bourdonnais se contente, au lieu de la Vénus, du portrait de sa femme. Lorsqu'il descend chez son voisin ou qu'il rentre dans son ménage, que voit-il? Dans l'espace d'une heure, il y voit le bouffon et le larmoyant se succéder sans relâche et il goûte avec délices ces sensations mêlées. La femme rit et pleure avec son mari. Le riche fait, dans le même jour, des traits d'avarice et des actes de libéralités. Mais qu'importe! Ce sont des scènes qu'on veut. Un artisan qui bat sa femme, un jeune homme qui séduit la fiancée de son ami font tous deux des drames sans le savoir… Tout est dramatique dans ce monde et la vie elle-même n'est qu'un long drame, quand les médecins ne l'abrègent pas. De sorte que, sans sortir de chez soi, et sans payer le jeu des Italiens, on est sans cesse acteur ou spectateur d'un drame. Et pour revenir à la comparaison, si l'amateur d'art de la rue des Bourdonnais eut vécu du temps de Raphaël et qu'il eut été assez riche pour lui acheter le tableau de L'École d'Athènes, croyez-vous qu'il l'eût acquis? Croyez-vous que les têtes vénérables de ces chefs de portique et du lycée eussent suffi à séduire notre collectionneur? Il aurait bien mieux aimé un tableau d'échevinage, où il se serait vu lui-même au milieu de ses confrères, en robe rouge, à longs plis raides, et en perruque à trois marteaux et poudrée à blanc, dans une salle de l'Hôtel-de-Ville.

Sous leurs regards, les grands peintres n'ont pas voulu que l'homme fût une créature qui singe. De même les grands écrivains se sont gardés de traîner sur le théâtre le va-et-vient du quotidien. Allons! Rions de ce rire franc et inextinguible dont Homère faisait le partage des dieux! Versons des larmes délicieuses, si différentes de celles que nous causent la perte ou l'accroissement d'une fortune!

Ainsi parlait l'homme sans charge et sans jeton, mais non sans quelque chaleur, puisqu'il ne s'aperçut pas que l'auditeur distingué dormait profondément et n'avait pu rien entendre. Celui-ci ne s'éveilla d'ailleurs que pour proposer à l'orateur de venir avec lui aux Italiens où l'on donnait…

IX Une lettre de lecteur

Le philosophe Henri Bergson, dont le père, compositeur de musique, fut professeur de piano à Genève en 1865, a dit de la politesse qu'elle était *cette attention à vouloir ménager la sensibilité des autres hommes*. Expression fort élégante! Au concert est-ce alors la politesse qui dicte une réserve pudique à l'âme ébranlée de l'auditeur? Pour qu'à l'opéra l'émotion d'un instant puisse également exister dans la durée, est-ce la politesse qui impose au spectateur une retenue nécessaire à la sauvegarde de l'intimité? Réserve de l'âme et retenue dans le comportement sont des qualités assez mal vues en salle publique où les arts sont des invités, cela tout particulièrement à Genève. Cette réserve et cette retenue étaient jugées naguère comme *des effets de la pruderie*, bien plus que la marque *du respect d'autrui*.

Personnage à la plume assez loufoque, Armand Jusselain publie en 1881 une petite brochure *Coulisses et coulissiers du Grand Théâtre*, dans laquelle il s'attaque au Théâtre, au critique et au journal. Son impolitesse a de la santé et son souci des égards par rapport au sens de l'altérité en société se borne à appeler un chat un chat. Il vaut la peine de saisir au vol quelques extraits de ce Cyrano local, fier d'être Français, jaloux de pouvoir signer ses articles: un étranger de naissance, Suisse et Genevois de cœur et d'âme. Puisse-t-il un jour figurer au courrier des lecteurs de La Grange une signature d'un tel tempérament, par les temps si convenables et par trop policés qui courent…!

Au préalable, un rappel d'événements genevois semble utile si l'on veut estimer le recul des écrits comparativement aux faits et prendre plaisir à ces petits riens qui sont quelque chose cependant que chacun porte en soi, un désir latent de dire (sujet de la précédente chronique, ce drame de monsieur-tout-le-monde, de moi-miss-univers à l'ombilic unique, "le comique larmoyant parce qu'il est plus spécialement une peinture des accidents de la vie commune" écrivait J. Talma-Vanhove). Deux événements sont à signaler. Premièrement: la création d'un journal, La Tribune de Genève, dont le premier numéro date du samedi 1er février 1879. Ensuite, l'ouverture du nouveau Théâtre de Genève, à l'emplacement actuel, le vendredi 3 octobre 1879. En voyant d'alléchants titres dans ce journal centenaire, dont les lettres grasses pendaient comme des longeoles le mardi 18 décembre 1990: *une personnalité genevoise dépose plainte contre le Grand Théâtre/Classée "X" la Vie Parisienne*; le lundi 28 janvier 1991: *une création divise le public du Grand Théâtre, Bach à la machine à laver;* je me suis demandé ce qu'il en était au lendemain de la naissance du journal précité, c'est-à-dire quelles étaient les réactions des premiers lecteurs (il me faut avouer que je me pose la même question pour les familiers de La Grange qui ont une idée suraiguë de cette politesse si bien nommée par Monsieur Bergson). Par la même occasion, puisque la renaissance de la Scène de Neuve avait lieu la même année, j'ai pris le parti d'associer les deux sujets. C'est alors que le pétulant Armand Jusselain a levé l'index du fond d'un tiroir de bibliothèque et que je me suis amusé à lire sa prose avant de vous la faire découvrir ici

N'est-ce pas impayable ?

(*) Minos: fils de Zeus et d'Europe; juge des morts dans l'empire d'Hadès.
Midas: roi légendaire de cette partie de la Phrygie où coule le Pactole, fleuve aux paillettes d'or.
Bacchus promit à Midas d'exaucer le premier vœu qu'il formerait. Midas demanda que tout ce qu'il toucherait devienne de l'or.

(6) Courrier refusé par La Tribune, accepté et tronqué par Le Carillon.

même. Voilà l'article envoyé à la Tribune et que celle-ci, avec ou sans sourire, avec ou sans grimace, n'a pas publié.

L'égard d'admirer, l'égarement de manifester.

Un soir, on jouait je ne sais plus quel opéra. La première chanteuse me fit grand plaisir, et comme ce plaisir semblait partagé par le public, je demandai à l'ouvreuse des fauteuils d'orchestre de remettre, en scène, un bouquet à l'actrice.

– Vous voulez donc la faire siffler? me dit avec effroi l'ouvreuse.

– Comment, siffler?

– Oui, elle n'a pas fait son troisième début, et nul n'a le droit d'applaudir, et encore moins d'envoyer un bouquet…

– Ah!

– Certes, et puis elle a des "ennemis" (sic), et vous la feriez renvoyer…

Depuis, l'artiste à laquelle je ne pouvais offrir, publiquement, un bouquet, ce soir-là, est devenue l'artiste de toutes les fleurs, "l'artiste aimée"…

Le sourire et la grimace

Mon cher Chroniqueur inconnu,

J'ai lu – avec quel plaisir – votre charmant article d'aujourd'hui; et combien je regrette de n'être pas d'accord avec vous sur certains points de détail. Voyons, en conscience, un écrivain comme vous peut-il employer l'épithète de "grimaçant", en parlant de "sourire", "d'une jeune artiste"?

Ah! cher confrère, "le sourire", "la jeunesse", "l'art", cela va-t-il avec "grimaçant"? Puissions-nous, vous, moi, tous ceux qui aiment ces choses divines, les admirer longtemps, sans y voir le reflet de la jaune "grimace" de leurs persécuteurs.

Genève, ce jeudi 30 décembre 1880

Minos et Midas(*)

À Monsieur le Directeur de La Tribune de Genève(6).

Veuillez m'inscrire pour un abonnement d'une année à votre excellente petite Tribune. Voilà tantôt deux mois que j'habite Genève, le plus beau pays de la terre. Chaque jour, je lis votre journal. Et c'est toujours avec un nouveau plaisir. Il n'y a pas, en effet, dans mon pays de naissance – ce n'est pas à la louange de ses journalistes – comme ici en Suisse, mon pays d'adoption, une feuille à un sou, aussi supérieurement rédigée, aussi bien pensée, aussi sérieuse que votre petite Tribune. Et si l'on mesure la valeur d'une feuille à l'art, au bon sens, au style, et non au tirage, à la vogue et à la vente, certes votre petite Tribune genevoise laisse bien loin derrière elle le Petit Journal, le Petit Parisien, la Lanterne, le Petit Lyonnais, le Petit Bordelais, le Petit Marseillais e tutti quanti. Et votre correspondant parisien est certes plus fort que ce pauvre Léo Lespès (Timothée Trimm), lequel était un ignorant de peu de style, faisant sa chronique journalière à coups de dictionnaire de la conversation. C'est dommage de voir gâter ce petit tableau si net d'art journalier, par l'intrusion du "galimatias double" de certain personnage, aussi ignorant en art qu'en grammaire française, s'érigeant pourtant, assure-t-on, en juge suprême dans la maison de Molière.

Je dis la maison de Molière – bien que tout s'y passe en chant sans y être enchanteur –; car votre belle

scène, troublée par ces ignorants barbares, est bien une scène française.

Levez les yeux vers le plafond! Qu'y voyez-vous? Talma, Duprez, Nourrit, Elleviou, Lecouvreur, Dugazon, Rachel, Déjazet, tous ou presque tous artistes français… Prêtez l'oreille! Qui chante? Villaret, le fils du grand Villaret de Paris; Menu, de l'opéra français; Quirot, Français, fils, je crois, d'une cantatrice de peu de voix, mais de grande méthode, que j'ai entendue, il y a quelque vingt ans, aux Antilles françaises, etc., etc., tous Français ou à peu près… À peu près; car la Belgique, qui nous a donné, en France, Mme Gueymard, la belle Hamackers et tant d'autres, vous donne aujourd'hui, à Genève, votre plus aimable chanteuse, Mlle Marie Redouté, si charmante, si comédienne dans *les Mousquetaires de la Reine* [Halévy], dans *la Fille du Régiment* et dans *Lucie de Lammermoor* [Donizetti], etc.

Mais me voilà bien loin de mon point de départ, l'abonnement, pour l'inscription duquel j'ai pris la plume, et encore plus loin de mon but qui était de parler un peu de celui de vos "correspondants", qui, sans élection dans ce pays de libre suffrage, s'est plébiscité à lui tout seul le Minos, j'ai failli écrire le Midas, du Théâtre de Genève, et ce, au grand détriment et quelquefois à la grande douleur d'artistes, non sans mérite, sacrifiés ou sacrifiées moralement et matériellement, par le jugement peu éclairé de ce "Monsieur Public à lui tout seul". Me dira-t-on que tout cela ne me regarde pas? Vous avez répondu d'avance, Monsieur le Directeur, à cette objection sans valeur, dans l'excellent entrefilet qui, dans votre numéro du jeudi dernier, 21 octobre, suit la lettre si juste, quoiqu'un peu timide, d'"Un étranger, habitué du Théâtre": – Nous tenons à faire observer à notre honorable correspondant, y dites-vous, que la qualité d'étranger n'enlève pas le droit à un habitué du Théâtre de se prononcer sur la valeur des artistes… L'art est international de sa nature, et le Théâtre est fait pour tous, nationaux et étrangers, et, à Genève, peut-être encore davantage en vue de ces derniers.

Voilà qui est excellemment dit. J'ajoute, pour finir, que ce droit de juger – ou au moins d'apprécier – les artistes appartient non seulement à un habitué du Théâtre, étranger ou non, mais à tout spectateur, même d'un soir. "C'est un droit qu'à la porte, on achète en entrant". L'enthousiasme ou le rire ne se commandent pas, d'ailleurs, et n'ont pas besoin de *trois débuts* pour éclater. Si tout d'un coup, quelque beau soir béni, une Marie Malibran se révélait, par hasard, au Théâtre de Genève, chantant la romance du Saule, en blanche Desdémone [*Otello* de Rossini] quoi? il faudrait refouler son enthousiasme dans sa gorge, enfoncer ses couronnes au fond de sa poche, s'asseoir dessus, comme on dit, et attendre, après le troisième début, le jugement de M. L., M. B. et consorts?…

Allons donc, nobles bourgeois de Genève, l'art est libre, et ce n'est pas dans la vieille Genève, dans le pays des antiques franchises, qu'on se laissera mener par quelques Gessler de comédie!

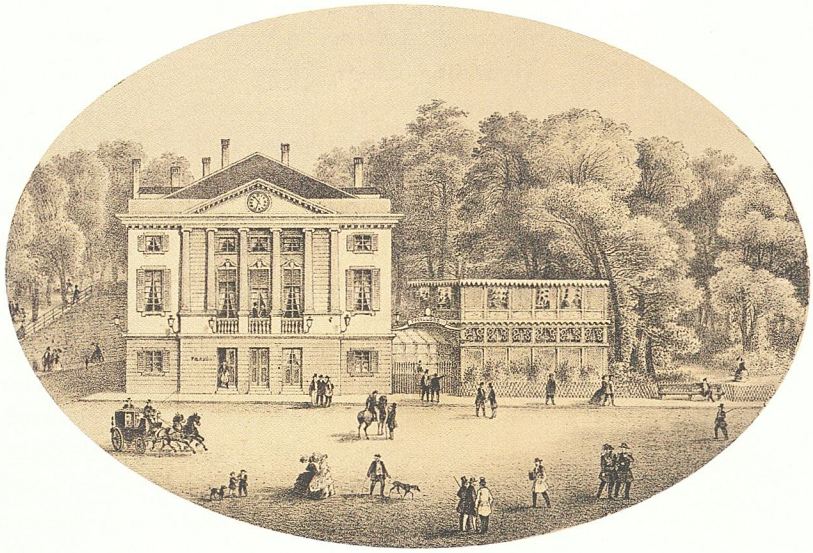
(*) Scènes de l'Histoire:
Documentation 3
Genève et la Révolution française
"Guillaume Tell, patron des sans-culottes".
Ce fragment est extrait du journal manuscrit d'Ami Dunant.

X Un panégyriste

L'esclandre

Lors de l'inauguration de l'édifice, le 3 octobre 1879, alors qu'allait être présenté dans ce nouveau Théâtre de Genève notre vénérable timonier *Guillaume Tell* dont on ne cesse de manger la pomme *golden* comme le plus doux péché, un prologue fut accolé à cet ouvrage. L'avant-propos, qui n'avait rien de rossinien, dit par deux acteurs, Rébard et Dervaux, écrit par l'auteur des *Aïeux de Figaro*, Marc Monnier, sonne à l'oreille, cependant, comme le serment des trois Suisses; mieux encore, il illustre la mentalité helvétique et plus particulièrement la moralité genevoise. Moi j'apprécie ce serment de trois Genevois: l'Ancien Théâtre, le Nouveau Théâtre et l'écrivain dissimulé entre les lignes (au ton à la fois pompeux et narquois dans la dernière réplique). Pourquoi? Parce que, ainsi que je l'ai raconté dans deux chroniques précédentes, il n'y a eu que deux vrais scandales dans l'histoire de la Scène de Neuve: 1) l'incendie du Théâtre de Rosimond qui atteste la peur genevoise de la représentation qu'on a imputée trop exclusivement à la censure du Consistoire, 2) la fermeture définitive de l'Ancien Théâtre, en octobre 1791, au lendemain d'une reprise du *Guillaume Tell* de Lemierre, exigée par le public surchauffé à l'idée d'un éventuel report de la pièce. Cette excitation contribua à l'affectation du Théâtre en filature de coton, trois ans plus tard. J'aimerais que le lecteur, avant de goûter le poème qui fait l'apologie du Théâtre, se souvienne du 30 octobre 1791, soirée de la plus mémorable échauffourée rapportée de manière circonstanciée(*) par la suite: "(...) Le bruit devint si fort de part et d'autre que l'on baissa la toile; quelques minutes après on la leva, l'on commença la deuxième pièce, mais on ne put la continuer par la faute des lanceurs, des sifflets, des petits tambours, des trompettes. L'on jetait sur le théâtre des pommes [tiens!... tiens! ... des pommes?], des pierres, des planches..."

C'était en 1791, cinq cents ans après la naissance du pacte helvétique. Quand commémorer s'entendait comme un nouveau soulèvement...



(**) Le respect de la rime et des octosyllabes dicte son droit orthographique exceptionnel…

L'éloge

L'Ancien Théâtre

Messieurs, je suis l'ancien Théâtre.

Le Nouveau Théâtre

Et moi, le Théâtre nouveau.

L'Ancien Théâtre

Lui? Ce n'est qu'un jeune bellâtre.
N'allez pas lui crier bravo!
Attendez qu'il ait fait ses preuves
Pour applaudir ce gaillard-là.
Il se croit beau, parce qu'il a
Des balcons, des colonnes neuves,
Un perron, des marbres cossus,
Quatre muses devant sa porte
Prêtes à lui prêter main forte,
Un chapeau rond, et par-dessus
Une dame aux ailes dorées
Qui représente on ne sait quoi…
Je n'en avais pas tant chez moi;
J'égayais pourtant vos soirées.
À quoi bon ces dehors coquets,
Tant d'oripeaux, tant d'affiquets?
Quand on eut l'idée excentrique
D'éclairer sa poudre et son fard
Avec la lumière électrique,
Avait-il l'air assez blafard?
Pourtant il se croit quelque chose
Et me regarde avec mépris,
Ce petit monsieur qui se pose
En grand opéra de Paris!
Du haut de sa grosse tour ronde
Il nargue ma simplicité,
Mais il n'a qu'un titre en ce monde…
Les millions qu'il a coûté.(**)

Le Nouveau Théâtre

Plaignez-le, Messieurs, Son grand âge
N'a plus ni rime ni raison.
Eûtes-vous jamais l'avantage
D'entrer dans sa triste maison?
En entrant, avez-vous pris garde
À son vestibule? Ah! tenez…
On devait s'y boucher le nez,
Même en sortant d'un corps de garde.
En s'y heurtant sans le vouloir,
Dès l'entrée on devenait aigre,
Car il fallait qu'on fût bien maigre
Pour pénétrer dans le couloir.
La salle malpropre et grossière
N'offrait que des bancs assez durs
Tapissés avec la poussière
Qui montait ou tombait des murs.
Dans les coulisses les choristes,
Tapis derrière un vieux décor,
Se pressaient, cruellement tristes,
Ou chantaient, plus tristes encor.
Des tentures égratignées
Tombaient en lambeaux assortis
Des toiles d'où les araignées
Écoutaient l'opéra gratis.
Et, dans ce théâtre lacustre,
Le spectateur avec ennui
Regardait osciller le lustre
Qui tremblait, suspendu sur lui.
La rampe en ce lieu de délices,
Les murs, les loges, les coulisses,
Le plafond, le toit effondré,
Chaque panneau, chaque chambranle
Disait au public effaré:
"Gare dessous, Messieurs… je branle!
Je vais crouler… gare dessous!"
Telle était la masure ancienne…
Mais, Messieurs, regardez la mienne!
Elle est moins indigne de vous…

L'Ancien Théâtre

Mauvais marmot, songe à te taire!
Qui donc es-tu? Qu'as-tu fait? Rien.
Sais-tu quel passé fut le mien?
Sais-tu que Jean-Jacque(**)
et Voltaire
Se battaient pour moi, ton aîné,
Même avant que je fusse né?
Sais-tu bien, cervelle enfantine,
Que j'eus autrefois pour acteur
Le fameux Fabre d'Églantine?
Collot D'Herbois pour directeur?
Maint artiste de la grand'ville
Vint chez moi, chanta, déclama:
Elleviou, Dugazon, Préville,
Molé, Raucourt, Mars et Talma.
De nos jours même plus d'un maître

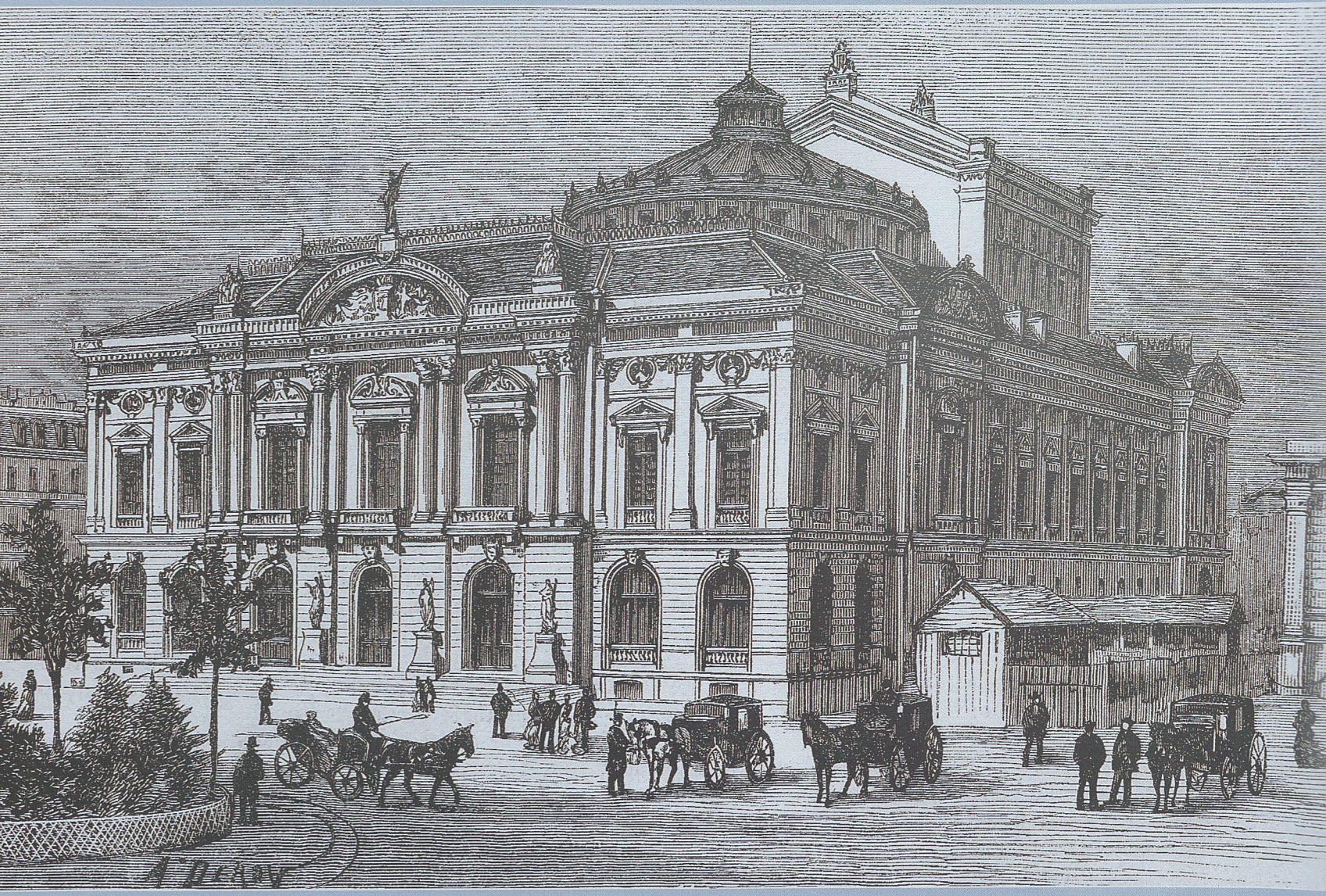
(***) Affiche reproduite dans Hors scène: *chronique* XXV

N'a pas trouvé mon toit pourri:
Got. Ligier. Frédéric Lemaître,
Rachel, Rossi, la Ristori.
Ce n'est pas dans l'or que s'inspire
Le grand art, celui qui n'est plus;
Les tréteaux étaient vermoulus
Au temps où l'on avait
Shakspeare.(**)
Mais quoi! dans ce monde pervers,
Je suis fait à l'ingratitude,
Ayant connu tous les revers
Et le plus grand… la solitude!
Souvent la foule a déserté;
Les ténors, les grandes coquettes
Chez moi souvent ont constaté
Le vide horrible des banquettes…
Ce n'était pas ma faute. Hélas!
Je vous ai servi tous les plats
Que la France cuit pour l'Europe;
Vieux et nouveau, tout y passa
Phèdre et *Froufrou*, *Le Misanthrope*
Et *L'Amour qué qu'c'est qu'ça*?(***)
Sans parures orientales
J'étais assez riche, assez beau;
Vos aïeux sur un escabeau
Riaient plus que vous dans vos stalles.
Je fus jeune avant de vieillir;
J'amusai dans mes jours prospères
Les grands pères de vos grands pères…
Et vous voulez me démolir!

Le Nouveau Théâtre
Vous allez tomber de vous-même,
Mon vieux. C'est moi qui vous retiens.
Vos beaux jours à l'âge où l'on aime,
Vous les aviez; j'aurai les miens.
Talma, Rachel et beaucoup d'autres
Sont morts; d'autres pourront venir.
Vos dieux ont passé; place aux nôtres!
Laissez-nous croire à l'avenir!

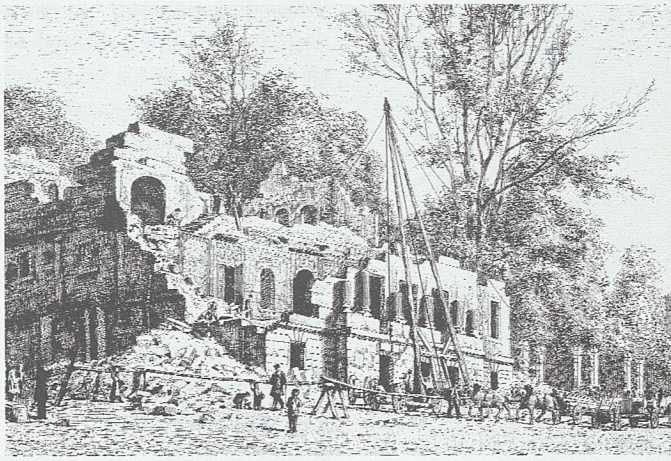
L'Ancien Théâtre
À l'avenir? Qu'il te confonde!
Je te maudis, Théâtre immonde!
On va jouer *Guillaume Tell*.
Eh bien! puisse un ennui mortel
Envahir cette salle entière
Plus lugubre qu'un cimetière!
Que la basse et le baryton
Perdent la voix, faussent le ton!
Que "la timide jouvencelle"
Tombe en entrant "dans la nacelle!"
Quand le ténor roucoulera
"Mathilde, idole…" et cætera,
Soufflant comme un soufflet de forge,
Qu'il lui vienne un chat dans la gorge!
Que tout le trio du serment
Soit un immense éternûment!
Qu'au lieu de chants et de guitares,
On entende que des catarrhes!
Qu'au bruit de ces affreux sabbats,
Le public entier crie: "À bas!"
Qu'on te claque avec une gifle!
Qu'on siffle, qu'on siffle, qu'on siffle!!!
Si le public est enroué,
Que la chaudière du tramway
Te siffle sur la place Neuve!
Et qu'ébranlé par cette épreuve,
Tout croule: marbres et sapins,
La tour, le toit, les plafonds peints,
Le plancher, la moindre colonne, …
Et l'orchestre de Bergalonne!
Puissé-je causer tout cela
Et crever de rire! – Voilà.

Le Nouveau Théâtre
Pauvre vieux! Il est sans malice.
Il va mourir dans la coulisse.
Sa tâche est finie aujourd'hui…
Qu'il repose en paix! Que la terre
Des Bastions lui soit légère!
Mais ne pensez pas comme lui,
Vous, les invités de la fête,
Vous que par elle nous fêtons!
Magistrats marchant à la tête
De la Suisse et de ses cantons;
Vous tous en qui palpite et vibre
L'amour des vieilles libertés:
Juges, conseillers, députés,
Maîtres élus d'un peuple libre!



(****)comptoir – trottoir – Abattoir: ces rimes apparaissent exceptionnellement dans trois vers.

Maires au modeste pouvoir,
Qui veillez, travaillez sans cesse;
Professeurs guidant la jeunesse
Dans la science et le devoir;
Et vous, nos chers voisins de France,
Vous qui, frappés d'horribles coups,
Mais relevés par la souffrance,
Devenez libres comme nous!
Vous tous que notre fête assemble,
Dites si l'on n'eut pas raison
De vous construire une maison
Où vous pussiez tenir ensemble?
Genève qui de toutes parts
Déborde au-delà des remparts
Et des limites séculaires,
A pour vous, bienheureux public,
Élevé des temples solaires…
Outre le monument Brunswick,
De son ancienne Académie
Elle a fait l'université
Qui lève au ciel épouvanté
Le bras rouge de la Chimie.
Maintenant le moindre comptoir
Se revêt du luxe moderne;
L'Arve baigne un large trottoir
Qui de la nouvelle Caserne
Descend au nouvel Abattoir.(****)
Pour défendre son industrie,
Tenant tête même aux Anglais,
Genève érige des palais
Pour le Bronze et l'Horlogerie:
Ici règne un riche arsenal
Où l'on fond des vases, des bustes;
Là trônent les Vierges robustes
Du Monument national…
Et la ville s'étend, s'étale,
Entoure ses Bastions verts
D'une grille monumentale,
Élargit les chemins ouverts,
Embellit la place où nous sommes,
Où Dufour, comme un souverain,
Va se dresser devant les hommes
Et durer autant que l'airain,
Pour prouver aux partis contraires
Qu'on peut bien, quand on a du cœur,
Être soldat, être vainqueur
En épargnant le sang des frères.
C'est pourquoi, cet heureux séjour
Si cher aux nations lointaines,
Genève qui fut Sparte un jour
Et voudrait devenir Athènes,
Devait aux arts un monument
Où, sous des lambris dignes d'elles,
On vit s'avancer fièrement
Les neuf Muses, les Immortelles!…
Et ce monument, le voici.
Vous tous qui m'écoutez ici,
Étrangers, enfants de la ville,
Secondez-nous, et tôt ou tard,
Nous monterons du vaudeville
Et de l'opérette au grand art.
Nous pourrons, par de nobles fêtes,
Vous conduire aux plus hauts sommets,
En dépit des sombres prophètes
Le grand art ne corrompt jamais!
Il nous réchauffe, il nous relève,
L'artiste, comme l'ouvrier,
Fait sa tâche et peut s'écrier
"Gloire au travail! Vive Genève!"



(7) J.-L. Martinoty: *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque,* page 16. Fayard (1990).

XI Le décalage

Genève vue comme opéra

À la fin de la saison 1989-1990, le Grand Théâtre présentait à son public *Alcina* de Hændel. Peu de temps après, j'examinais un ouvrage qui venait de paraître "Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque"[7] et, dès le début de ce livre, je relevais tout particulièrement un décalage que l'auteur exprimait en ces termes: "Le développement de l'opéra coïncide avec celui du Baroque, mais pour y faire d'abord, et pour longtemps, perdurer la Renaissance. Il avance ainsi dans le sens du Baroque, comme l'écrevisse du tropique du Cancer, en lui tournant le dos, d'où un formidable décalage, qui va sans cesse se creuser, Monteverdi et même Cavalli se nourrissant du Tintoret et de Véronèse, soit plus d'un demi-siècle de retard au temps du Caravage; Rameau de Watteau au temps de Greuze; Händel de l'Arioste au temps de Hogarth; Mozart (Titus) de Corneille via Métastase au temps de Goethe… L'opéra respire dès ses origines comme un asthmatique qui appelle l'air dont il a besoin: rien d'étonnant à ce qu'il donne l'impression d'être toujours au bord de l'asphyxie… et qu'on annonce épisodiquement son essoufflement." Je me promettais alors de me souvenir un jour de cette observation – qui n'est pas à prendre, il va sans dire, comme une généralité (le Grand Théâtre vient de donner *Intermezzo*, une œuvre créée en 1924 et dont l'action se passe à Vienne dans les années 1920. En avril 1989, il avait produit la *Traviata*, un ouvrage créé en 1853 et dont l'action se déroule à Paris, en 1850) – pour éclairer Genève dans la première moitié du XVIIIe siècle, lorsque cette ville connaissait des débuts si difficiles en matière d'art théâtral ou musical. En deux coups de cuiller à pot, il me tient à cœur de brosser désormais un portrait de l'environnement culturel genevois aperçu des lieux géographiques les plus voisins. Esquisse entre 1700 et 1750. À Londres: grandeur et rivalité de Hændel et Porpora. À Paris, chez La Pouplinière, Rameau règne jusqu'à ce que Pergolèse, mort à vingt-six ans, en 1736, vienne le bousculer seize ans plus tard (les premiers qui ressuscitent sont les bouffons, notamment Jésus, dieu clown sur son âne, peint par Rouault). À Vienne, Caldara et surtout Metastasio, le successeur de Zeno à la cour, viendra nous rappeler aujourd'hui combien le livret, naguère, avait la priorité sur la musique qui n'était, elle, qu'un ornement parmi d'autres, "les ouvrages se donnant pour auteur le librettiste et non le musicien"[7]. Métastase, disais-je, pour lequel cent sept musiciens voulurent écrire une partition sur son seul ouvrage *Artaserse* (dont Cherubini, Cimarosa, Duni, Hændel, Hasse, Piccinni, Scarlatti, etc.). Voici décrit l'environnement culturel de la Genève aristocratique à l'heure où le patricien – et martyr – Pierre Fatio proclamait le principe de la souveraineté populaire (à cette époque le népotisme était tel, dans la Cité de Calvin, qu'on comptait jusqu'à huit membres d'une même famille dans les Conseils). Or, en ce temps, on jouait à huis clos dans certaines maisons genevoises, au jour anniversaire de l'Escalade seulement, de petites scènes improvisées sur ce sujet patriotique, dans lesquelles tout l'intérêt se trouvait concentré à la fin, lorsque survient la pendaison du

(*) Dans sa *Vie de Rossini*, au chapitre consacré à *L'Italienne à Alger*, Stendhal évoque déjà ces "condensés" du livret tout à fait opportuns en un temps où la musique se voulait reine des fastes de la virtuosité ou plutôt magicienne sonore par le pouvoir de fascination qui la parfume. Voir la note 176 (page 420) dans Histoires en musique: De l'eunuque comme héros.

traître Chafardon et de ses complices… C'était tout. Mais c'était déjà trop. Non! Madame, non! Monsieur… Ne riez pas de cette disproportion par trop théâtrale. Ne vous moquez pas de ce que furent les débuts de l'art dramatique au XVIIIe siècle, à Genève. Ne continuez-vous pas d'assister au cortège de l'Escalade? Genève a investi ses rues de cette fête-origine qu'elle apprit seulement à tolérer dans ses maisons. Elle montre ses armes, ses trophées, ses costumes et ses corporations. Ses enfants chantent le patois du *Ce qu'è lainô* [Celui qui est là-haut] qu'ils déforment. C'est beaucoup. Oui, c'est vraiment beaucoup quand on accorde à la rue la possibilité d'être déguisée. Indépendamment des mots de circonstance sur la liberté, c'est le théâtre qui s'éveille, qui se maintient à l'heure du crépuscule, c'est Genève qui brave le froid de décembre, c'est la nuit la plus noire, c'est l'opéra en plein air à l'ancienne lumière des torches. C'est peu, mais c'est tout. Oui, l'Escalade-opéra. Vrai symbole de ce qui est grave et objet de la dérision. Carnaval protestant: la longue marche. Moi, Madame, je préfère garder mes éclats de rire au fond de la gorge. Car dans cinquante, dans cent ans, Monsieur, lorsqu'on me dira que le livret des opéras était devenu un ornement qu'on résumait pour éviter de lester les esprits(*), quand on opposera la musique de la Renaissance qui spiritualise les danses à celle de ce temps – le nôtre – qui contraint une musique dite pure à devenir factice en la forçant à entrer dans le canevas mesuré d'un temps préfabriqué (la revanche de la zébrure verticale sur la portée pour le bon dressage de notre corps dansant), quand on me fera écouter des musiques prétendues contemporaines qui, sauf le respect que j'éprouve pour la position de Malevitch, en 1919-1920, face aux visions de Chagall, évoqueront en moi une sorte de suprématisme sonore, épicé d'un substrat politico-philosophique, quand on m'expliquera par déduction de tout cela l'importance des musées-vivants, quand on me dira que, préoccupée de bien préparer ses dissonances (devoirs d'harmonie), la critique ne se tourmentait que pour la différence entre deux points et un point-virgule, quand on me fera croire que le public aimait comparer et ne pouvait presque plus s'émerveiller, alors là, oui, je pisserai de gaieté dans ma culotte, les sanglots retenus perdront le goût du sel et je rirai, je rirai comme je n'aurais jamais pu rire de ce temps-là. Le moment sera venu de progresser à l'écrevisse, d'écrire un opéra…

Des débuts difficiles

Voici l'éclairage attendu qui nous montre que Genève, naguère, a connu l'intégrisme régnant ailleurs de nos jours et dénoncé souvent sans nuance, surtout sans s'interroger sur les effets durables de notre propre dressage par la rigueur de la Réforme qui ne sont pas tous négatifs. Par exemple, l'origine des "sociétés de musique" et du "financement privé" nous donne une indication sur la responsabilité de la pratique artistique (l'éducation musicale) autant que sur sa mise en œuvre sociale. En février 1717, quarante jeunes messieurs de famille se cotisèrent ou, comme on disait alors, "firent un compromis" de deux louis d'or par personne pour l'établissement "d'un concert de musique" dans la maison du sieur Girod, dont l'une des filles joue du clavecin et l'autre l'accompagne de la voix.

Plusieurs jeunes gens jouent aussi de quelque instrument. On remarque en Consistoire que plusieurs de Nosseigneurs ont honoré quelquefois cette assemblée de leur présence. "Dont opiné, l'advis a été que, tant que les choses se passeront dans la bienséance, le Vénérable Consistoire ne désapprouve pas cet établissement". L'année suivante, le Magnifique Conseil favorisait aussi d'une façon toute particulière les promoteurs de ce nouveau divertissement, en les autorisant, sur leur demande, à installer à leurs frais leur assemblée hebdomadaire dans les combles de l'Hôtel-de-Ville. "Vu une requête du sieur Jacob Faure, avocat, au nom des intéressés dans le concert de musique du jeudi – etc. –, aux fins qu'il plaise au Conseil de leur accorder les charbonnières et bûchers de M. le Conseiller Lect [les deux Secrétaires d'État avaient leur logement dans l'Hôtel-de-Ville], au-dessus de la grande salle des pas-perdus, pour y établir leur salle (...) sous offre d'y faire eux-mêmes les réparations nécessaires – elles étaient évaluées à deux mille livres –, on charge les Seigneurs de la Chambre des Comptes de préaviser, et sur leur rapport favorable aux requérants, la permission est accordée". On sent qu'un certain encouragement pour une activité dont la prise en main est assumée intellectuellement et matériellement se manifeste. Il en va tout autrement de ce qui peut être ressenti, au mieux, comme une installation dans la passivité, au pire, comme une incitation à la déviation.

Du 11 décembre 1705 [soir de l'Escalade]: "Sur l'advis qu'on se prépare à jouer une comédie dans une chambre du logis de la Tête-Noire, où le nommé Bert tient café – etc. –, a été dit qu'on l'envoie quérir pour lui faire les défenses nécessaires". Les registres du Consistoire ont consigné ceci, le 13 octobre 1713: "Rapporté qu'il y a dans la maison de la veuve D., à Grange-Canard, des danseurs, des danseuses et des marionnettes qui y attirent des jeunes gens et les débauchent, dont opiné, l'advis a été d'informer de ce qui se passe dans ce logis". Les registres du Conseil suivent la plupart du temps les directives du Consistoire, exprimées chaque fois par une représentation au magistrat. "Le Consistoire voit avec douleur (février 1714) l'introduction des comédies et spectacles parmi nous, qu'on en annonce chaque jour au son du tambour, que ce n'était pas de simples marionnettes (autorisées temporairement au Jeu de Paume de Rive), puisqu'il y avait deux ou trois personnages effectifs, et qu'ils jouaient les pièces de Molière et les scènes italiennes; qu'au fond ces spectacles ne font qu'amollir les cœurs et les esprits, inspirent de criminelles passions et que nos pères ont toujours eu une juste aversion pour de semblables spectacles". Le Conseil se borna, cette fois, à défendre au sieur Pastrat, directeur des spectacles, d'annoncer par ville les pièces qu'il entendait jouer. Mais le 2 novembre de la même année, il déclare: "Vu une requête des comédiens, qui viennent de Baden et de Lausanne, aux fins d'obtenir la permission de représenter quelques comédies en cette ville, pour divertir le public..., dont opiné, l'advis unanime a été d'ordonner aux dits comédiens de passer outre". Le 17 janvier 1715, Robin, le maître à danser, est cité à comparaître pour avoir donné, la veille de l'Escalade, un bal où l'on a dansé toute la nuit, et même jusqu'à huit heures du matin.

A répondu "que ces personnes, qui étaient presque toutes ses parentes, ayant craint d'éveiller leurs père et mère au retour, avaient pris le parti de rester jusqu'au matin à danser, pour de là aller au prêche, afin d'éviter la peine de se déshabiller". Robin avoue la distribution des bassins de fruits pour la collation, celle de la soupe de réveillon, à quatre heures du matin, et celle du café à sept heures. "Sur quoi la sainte Cène lui a été défendue, et avisé d'en faire renvoi à Nosseigneurs". La présence des virtuoses étrangères, que le goût naissant de la musique ne tarda pas à attirer à Genève, était signalée avec inquiétude en 1726. "Rapporté qu'il est arrivé depuis peu dans cette ville une chanteuse pour le concert, accompagnée d'un jeune homme, et qu'ils sont logés aux Trois-Rois..., l'advis a été de charger M. F., comme pasteur du quartier, de veiller sur leur conduite". Mais ce que le Corps Ecclésiastique estimait du plus détestable exemple, c'était la licence des femmes qui se travestissaient en prenant un costume masculin. Du 23 octobre 1732: "Rapporté que la femme J. alla dans un bal déguisé en Arlequin..., l'advis a été de la fort censurer et de lui défendre la Cène conditionnellement". Le 4 février 1745, on signale au Consistoire les filles R. qui se sont déguisées en habit de bergères et allèrent, le jour de l'Escalade et le premier de l'an, courir dans cet équipage. Le 15 novembre 1753, Suzanne D., appelée pour s'être travestie en habit d'Auditeur... a été exhortée à la modestie.

C'est assez! L'air du catalogue des répressions est entendu. Qu'est-ce qui était admis, sinon permis? Des divertissements inoffensifs et quelques curiosités d'exception dont voici des exemples. Du 10 octobre 1713: "Le Conseil ayant vu les panthères, tigres et chameau dont il fut parlé hier, a réglé que chaque personne donnerait trois sols d'entrée, et six sols pour voir le combat des dogues contre le taureau; ayant aussi été dit qu'en cas que le meneur de dogues veuille faire battre un des dits contre le loup-cervier, on lui donnera un florin par personne..., dont *un quart applicable à l'hôpital*". Du 28 mai 1718: "Rapporté qu'un Allemand d'Augsbourg avait amené en cette ville un chameau, qu'il souhaitait de produire en public, et l'advis a été de le lui permettre pendant quinze jours". Du 5 mai 1719: "Permis au sieur Vankirsch, soit Deléglise, bourgeois de Bâle, de montrer son jardin artificiel, en prenant trois sols par personne". Du 14 août 1723: "Permis à Christofle, de Paris, de faire voir au public deux filles, l'une nène (sic), l'autre sauteuse, lesquelles le Conseil vit hier à la salle basse. Prix convenu, trois sols par personne, dont *un pour l'Hôpital général*, et cela pendant quinze jours seulement". Du 10 mars 1724: "Permis au sieur Châteauneuf de faire voir son théâtre d'optique et de perspective, avec divers objets fort curieux". Enfin, telles sont les limites de la bienséance qu'on ne saurait franchir... Du 25 mars 1733: "Rapporté qu'il y a par ville un homme qui contrefait les oiseaux, et que dimanche, pendant le catéchisme, il y avait un grand nombre de personnes autour de lui..., sur quoi un des Messieurs les Anciens, membre du Magnifique Conseil, s'engage à faire signifier à ce quidam d'avoir dès le lendemain à quitter la ville". Du mois de septembre 1749: "Isaac P., appelé devant Messieurs de la Sommaire Justice,

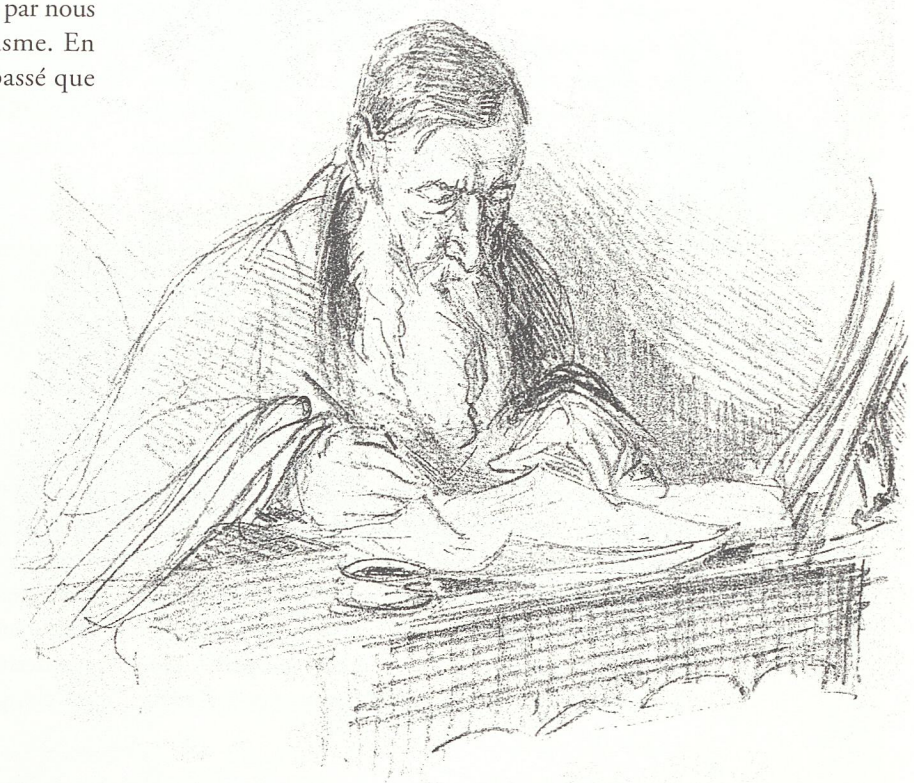
(8) Charles Du Bois Melly: *Mœurs genevoises* (1875).

(9) Deux observations faites, l'une par Da Ponte, l'autre par Casanova, attestent combien, sous Marie-Thérèse d'Autriche, le contrôle des mœurs, au XVIIIe, valait la comparaison entre la Cité de Calvin et l'empire de la souveraine.

- Comment se fait-il, me disais-je, que dans un pays où règne Marie-Thérèse, fameuse pour sa sévérité, en un pays où on subit des visites policières la nuit, où un étranger doit, à peine arrivé, déclarer d'où il vient, où il va, ce qu'il fait; en un pays où il est obligé de faire connaître par écrit ses nom et prénoms, sa patrie, etc.; en un pays enfin où les prêtres, les moines et les espions du gouvernement sont les maîtres; comment se fait-il que dans une auberge il existe un pareil laisser-aller qui peut en quelques instants dégénérer en le plus scandaleux libertinage?
L. Da Ponte

- Le bigotisme de l'impératrice rendait les plaisirs de Cythère extrêmement difficiles surtout pour les étrangers. Une légion de vils espions, qu'on décorait du beau nom de "commissaires de chasteté", étaient les bourreaux impitoyables de toutes les filles. La souveraine n'avait pas la sublime vertu de la tolérance quand il s'agissait de ce qu'on appelle amour illégitime; et, dévote jusqu'au bigotisme, elle croyait se faire un grand mérite auprès de Dieu en persécutant en détail le penchant le plus naturel aux deux sexes.
G.G.G. Casanova

pour s'être montré indécemment vêtu de son habit de chasse, traversant la ville le jour du jeûne, accompagné de son chien et le fusil à l'épaule, est censuré en Conseil, condamné à revêtir les prisons pour trois jours et renvoyé au Vénérable Consistoire pour y subir les censures ecclésiastiques"[8]. Cela se passait il y a deux siècles et demi environ[9]. Le décalage consiste aussi à constater que nous ne cessons, dans la société contemporaine, de jouir de la musique du XVIIIe siècle, tandis qu'en d'autres lieux l'appropriation contestée de la culture occidentale du XXe siècle s'accompagne du refus de s'affranchir des us et coutumes de jadis, mœurs considérées par nous comme l'imposition d'un vil obscurantisme. En matière d'art et de mœurs, chacun a le passé que mérite son présent…



(10) Marc Monnier: *Les Aïeux de Figaro* (1868).

XII La parure et l'apparence

Le masque intérieur

On a dit[10] du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais que les Italiens le refusèrent parce que l'acteur principal de leur troupe, ayant été barbier dans sa jeunesse, ne voulait pas qu'on parlât de rasoirs dans sa maison. On a dit encore que Figaro et Beaumarchais ne font qu'un: "Un fils d'artisan, élevé par son talent, par son adresse au-dessus de sa sphère, lancé dans le monde, poussé à la cour, honoré de missions délicates par la confiance de son souverain, mais même alors confiné par sa naissance dans les emplois inférieurs, simple valet de cour précédant à table la viande du roi, magistrat du dernier rang n'ayant à juger que des délits de chasse, diplomate secret n'ayant à négocier que des affaires d'alcôve, insulté par les grands seigneurs, condamné à rougir devant les ministres, aigri par cette lutte de chaque jour contre les nullités puissantes qui l'écrasent de toute leur hauteur, voilà Beaumarchais et voilà Figaro." On en a déduit qu'une intrigue ordinaire cachait une arrogance extraordinaire. La fable était politique, le peuple souverain était en marche… Il est toujours rassurant de trouver une perspective que l'Histoire a pu confirmer. Il est reposant de proposer une assise explicative. Vous serez récompensé si vous considérez l'œuvre en sa seule extériorité signifiante. Ne soyez pas comme cet acteur principal qui ne voulait pas entendre parler de rasoirs familiers! Si le masque intérieur est jeté, alors les émois de Rosine et Cie sont peu de chose, la ruse des uns et le pouvoir des autres ne sont presque rien. C'est soi-même qui perce, *quoi et comment faire*, voilà tout ce qui compte pour l'acteur principal et prime pour monsieur Caron, devenu Beaumarchais par le Bois Marchais désignant une propriété de sa femme. Quelle ironie superbe que de laisser entendre, dans la première intervention du comte: "Je suis las des conquêtes que l'intérêt, la convenance ou la vanité nous présentent sans cesse. Il est si doux d'être aimé pour soi-même! Et si je pouvais m'assurer sous ce déguisement…" Pure blague! Le but est d'être reconnu comme comte après s'être amusé comme un drôle. Éloge de l'artifice, des petites compromissions et du sophisme érigé en valeur maîtresse. Se tromper volontairement. Mais surtout tromper le public. Et s'en moquer intérieurement en inoculant à tout venant des vertus séduisantes, une farce-populo. Du théâtre, encore du théâtre, toujours du théâtre! Telle est l'insigne audace de monsieur Caron de Beaumarchais. La seule, sans doute la vraie raison d'être sifflé… puis applaudi!

Le vêtement démasqué

Aux apparences du langage ambigu, il faut encore la parure. Et Beaumarchais est précis en ce domaine. Au premier acte, le comte Almaviva paraît en veste et culotte de satin; il est enveloppé d'un grand manteau brun, ou cape espagnole; chapeau noir rabattu, avec un ruban de couleur autour de la forme. Au deuxième acte: habit uniforme de cavalier, avec des moustaches et des bottines. Au troisième: habillé en bachelier, cheveux ronds, grande fraise au cou; veste, culotte, bas et manteau d'abbé. Au quatrième acte, il est vêtu superbement à l'espagnole, avec un riche manteau; par-dessus tout, le large manteau brun dont il se tient enveloppé. Nous savons, par Socrate qui l'apprit de

Monsieur V. Azams

Dantan fit jadis la Caricature du Compositeur Pesarese
Aujourd'hui devenu Pianiste de la quatrième Classe il ne
s'oppose pas à ce qu'elle soit Publiée dans votre Journal

G. Rossini

Passy 28 Juin 1867

BIBL. P&U
GENÈVE

(*) Ce rappel du *Banquet* de Platon est également évoqué au chapitre Histoires en musique, dans l'article consacré à *Carmen* de Bizet et intitulé: Au nom du diable.
(**) Jusqu'au moment où notre Almaviva s'installa à nos portes, aux Délices, puis à Ferney. Ce Lindor s'appelait Voltaire.
(11) Stendhal: *Vie de Rossini.*

Diotime, que l'Amour est fils de Poros, Expédient, et de Penia, Pauvreté. Il faut en effet qu'Amour soit enchanteur, chasseur, pétri de ressources et les déguisements du comte en font foi. Il faut aussi qu'il vive dans le besoin; comme Rosine, enfermée dans son désir d'échapper à son état, agitée par sa pénurie.(*) Or si nous imaginons un seul instant que Rosine fût une Genevoise, en plein XVIIIe siècle, nous verrions que Bartholo régnait sans crainte, à l'intérieur comme à l'extérieur(**) du logis, grâce aux ordonnances somptuaires en vigueur dans la cité. Une ville-théâtre sans théâtre. En 1700, il est décidé que l'on fasse de nouvelles ordonnances et de les rendre plus rigides, – que l'on réforme les perruques et qu'on en fixe la longueur, – que l'on prenne garde aux femmes qui, nonobstant la défense, portent la dorure (des vêtements ornés de galons et passementerie en dorure), – que l'on défende les falbalas des "bonnes grâces", soit rideaux de lits, – que l'on veille à faire observer les défenses du port des damas (étoffe de soie brochée de fabrication étrangère). Deux ans plus tard, on demande que l'on défende le changement dans les meubles, que l'on établisse l'uniformité des habits, tant pour les hommes que pour les femmes. (En juin 1718, les demoiselles B., vues à Plainpalais sans ceinture et robes traînantes, sont condamnées à sept florins d'amende). En 1747 les ordonnances somptuaires sont révisées. L'article 11 précise: "L'usage des paniers ou juppes à baleine (sic), a été porté à un excès incommode et très dispendieux, défendons le port des juppes à timballes (sic) ou accoudoirs, interdisant absolument le port des dits paniers à toute personne en service, à peine de vingt-cinq florins d'amende."

Le vêtement, instrument privilégié de la séduction, signe de la vanité et véhicule de la tentation, n'est pas sans relation avec cette parure qu'est la virtuosité, infirmité de l'excès, exaltation du vide, c'est-à-dire de l'attraction et du repos; la virtuosité comme vitesse et folie pour rien, pour l'essai unique d'effleurer les limites, n'est-ce pas le testament de Beaumarchais? Risquer, faire semblant, jouer contre toute prétendue profondeur. Et tel est Rossini que Stendhal a voulu à tort, semble-t-il, distinguer de Mozart de cette façon.

Le plaisir et l'âme(11)

"Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart. J'y vois ensuite une fraîcheur qui, à chaque mesure, fait sourire de plaisir. Aussi toutes les partitions semblent-elles lourdes et ennuyeuses auprès de celles de Rossini. Si Mozart débutait aujourd'hui, tel serait le jugement que nous porterions de sa musique. Pour qu'il pût nous plaire, il faudrait l'entendre quinze jours de suite; mais on le sifflerait dès le premier. Si Mozart résiste à Rossini, si nous le préférons souvent, c'est qu'il est fort de notre antique admiration et du souvenir des plaisirs qu'il nous a donnés (...) Si la musique de Rossini n'est jamais pesante, elle lasse bien vite. Les amateurs les plus distingués d'Italie qui l'entendent depuis douze ans, commencent depuis quelque temps à demander du nouveau. Que sera-ce dans vingt années d'ici, quand *Le Barbier de Séville* sera aussi vieux que le *Matrimonio segreto* ou le *Don Juan*? Rossini est

rarement triste, et qu'est-ce que la musique sans une nuance de tristesse pensive? (...) Dans ce siècle expéditif, Rossini a un avantage; il se passe d'attention. Dans un drame où la musique cherche à exprimer la nuance ou le degré de sentiment indiqué par les paroles, il faut prêter quelque attention pour être ému, c'est-à-dire pour avoir du plaisir. Il y a même quelque chose de plus rigoureux, il faut avoir de l'âme pour être ému. Dans une partition de Rossini, au contraire, où chaque air ou duetto n'est trop souvent qu'un brillant morceau de concert, il ne faut que le plus léger degré d'attention possible pour avoir du plaisir; et, chose bien avantageuse, la plupart du temps il n'est pas nécessaire d'avoir ce que les gens romanesques appellent de l'âme (...) Rosine, dans *Le Barbier de Séville*, trouve son amant fidèle après l'avoir cru, dans toute la force du terme, un monstre d'ingratitude comme de bassesse, un homme qui la vendait au comte Almaviva; Rosine, dans ce moment de bonheur, l'un des plus ravissants qu'il soit donné à l'âme humaine de connaître, l'ingrate Rosine ne trouve à nous chanter que des *fioriture*, apparemment celles que Mme Giorgi, la première Rosine, exécutait avec grâce. Ces *fioriture*, dignes d'un joli concert, ne sont sublimes pour personne, mais Rossini a voulu les faire amusantes pour tout le monde, et il y a réussi. Il n'a pas d'excuse; le bonheur dont je parle est trop grand pour n'être que de la joie. Tel est le principal défaut de sa seconde manière; il compose ses partitions en écrivant les agréments que les chanteurs étaient dans l'habitude d'ajouter ad libitum aux chants des autres maîtres. Ce qui n'était qu'un accessoire plus ou moins agréable, il en fait souvent le principal."

La distinction entre Mozart et Rossini est faite à tort, ai-je dit. Elle est le signe d'un "emballement" romantique que l'esthétique hégélienne résume bien: c'est seulement lorsque, dans l'élément sensible des sons et de leurs divers modes et combinaisons, un sentiment, une pensée sont exprimés avec vérité, que la musique s'élève au rang d'un art véritable.

Pour nous, aujourd'hui, l'accessoire n'est pas forcément secondaire, surtout s'il est signe de l'inaccessible...

HOTEL DE LA METROPOLE
HELVETIE

(12) Claude Tappolet: *La vie musicale à Genève au XIXe* (1972).
(*) En 1962, R.-Aloys Mooser a cité cet article.

XIII Reconnaissance et correspondance

Pour Berlioz, pour une place Neuve

Il ne faut pas s'attendre à la représentation d'un ouvrage lyrique de Berlioz à Genève, au XIXe. Envers ce musicien qui se fit l'ardent défenseur d'un Conservatoire naissant à la place Neuve, l'histoire de la musique locale retient ceci et ce sont là, à ma connaissance, les seules traces d'exécutions de l'œuvre de ce compositeur précurseur. Dans la saison 1870-1871, Hugo de Senger fait travailler des extraits de *La Prise de Troie*. En 1877, le même chef aborde *Roméo et Juliette*; en 1883 il parvient à donner dans son intégralité *La Damnation de Faust*. Mais c'est lors du concert colossal du 28 novembre 1894, conçu pour fêter l'inauguration du Victoria-Hall, que le public peut apprécier, proposée par l'Harmonie nautique et un chœur mixte, *La Symphonie funèbre et triomphale*. Au début du siècle, en janvier 1909, Léopold Ketten dirigera *L'Enfance du Christ*[12]. Rappelons qu'Hector Berlioz mourut en 1869 et que ses liens avec Genève – considérés professionnellement – datent de l'époque où il avait trente-trois ans, lorsqu'il écrivit dans le journal des Débats, à Paris[*], le 26 août 1836, l'article suivant consacré au Conservatoire de musique de Genève:

"Le goût de la musique s'est beaucoup répandu à Genève depuis quelques années; aussi, en ce qui concerne cet art, la question n'est plus de savoir si l'on y fera de la musique, mais si on en fera de bonne. Tout le monde, à peu près, veut en faire ou veut en entendre; et chaque année, depuis 1815, on a vu se former et se développer des réunions destinées à répondre à ce double besoin. Pouvait-on raisonnablement espérer que Genève possédât un jour, sous l'influence de ces institutions imparfaites et sans y adjoindre aucun nouveau secours, les avantages de tant d'espèces qui sont attachés aux connaissances et aux dispositions musicales, lorsqu'elles sont devenues réelles et générales? Sans rien déprécier de ce qui existe, et en reconnaissant les services rendus par ces premiers établissements, il est cependant impossible de ne pas reconnaître que la première base, sur laquelle ils auraient dû être fondés, manquait, et de n'en pas conclure que les progrès des Genevois devaient être incertains et leurs succès au moins problématiques aussi longtemps que cette lacune ne serait pas comblée. La base qui leur manquait, et qui existe partout où la musique fleurit réellement, c'est un enseignement élémentaire, rationnel, gradué, méthodique, fortement organisé et en même temps accessible au grand nombre, en un mot, un Conservatoire. On vient d'en fonder un à Genève. En créant cet établissement, l'intention et l'espoir des fondateurs ont été de créer au bout de quelques années un nombre plus ou moins considérable de personnes qui, familiarisées par les études méthodiques avec les notions et les habitudes nécessaires pour bien exécuter, impriment sensiblement à la musique nationale un caractère de justesse, d'ensemble et d'expression qu'on n'aurait pu y trouver jusqu'à ce jour. Ils ont eu surtout en vue dans ce résultat, l'application qu'il sera facile d'en faire promptement, dans les temples, à la musique religieuse, seul intermédiaire efficace au moyen duquel il soit facile d'arriver à rendre tout un peuple musicien. Le nouveau Conservatoire offrira aussi un enseignement de musique instrumentale sur lequel la présence de Liszt, qui habite

(13) *Une page d'amour romantique:* Lettres à Estelle Fornier. Éditions de la Revue Bleue (1903). Cette lettre a passé en vente chez Stargardt, les 20-21 juin 1972.

Genève en ce moment, ne peut manquer d'exercer la plus puissante influence. Cependant le but principal, la mission première du Conservatoire est de former une jeunesse habile à comprendre, à sentir, à exécuter toute sorte de chant, et d'opérer par ce moyen une amélioration qui sera réelle et durable parce qu'elle sera le prix du travail, de la méthode et du temps. Plusieurs motifs, tous relatifs à la bonne marche de l'école et aux progrès des élèves, ont fait repousser le principe des leçons gratuites: mais la rétribution est modique et l'exemption possible. Grâce à la modération des professeurs, à la générosité de la Société de musique du Casino qui a mis son local à la disposition du Conservatoire, et à d'autres libéralités particulières, l'art musical pourra enfin conquérir à Genève le rang qui doit lui appartenir."

L'insistance amoureuse

À l'âge de douze ans, dans une propriété de son grand-père maternel située à Meylan où sa famille se rend en été, Hector s'éprend d'Estelle, une demoiselle Dubœuf qui deviendra par son mariage une dame Fornier. Cinquante ans plus tard, Berlioz reprend sa cour à celle que son ingénuité reconnut jadis, à celle que ses assiduités naïves espèrent connaître encore. Naître, ressentir, sentir encore et renaître, tel est le mouvement de la création. Les prétextes de lettres publiées dans ses *Mémoires*, les attentions que l'esprit du souvenir enrobe, les cadeaux du *libretto* et de ce qui fait la vie du musicien, cet instant qui dure et meurt à tout jamais, tout cela répète, avec une pudeur travestie en impudeur, l'enfance renouvelée, le sentiment d'aimer en même temps que la conscience d'une punition, du mal (si l'on emploie des mots plus pesants) qui sont l'expression de l'oubli. Et, pour la dame qui habite alors Genève, les réponses aux élans se disent dans ce tissu de personnes désormais installées dans la toile; l'aveu s'inscrit dans le silence partagé, bref, l'intimité "publique" donne en retour ce murmure qui serait l'élégance de la reconnaissance.

Genève, 16 décembre 1864 (13)

Monsieur,

Je serais venue vous remercier plus tôt de l'accueil bienveillant que vous avez bien voulu faire à mon fils et à sa femme, si je n'avais été habituellement souffrante et par ce motif fort paresseuse. Cependant je ne veux pas laisser partir ma belle-fille sans qu'elle vous porte l'expression de ma gratitude pour tous les plaisirs que vous leur avez procurés et qui leur ont fait si agréablement passer leurs soirées. Suzanne se charge de vous mettre au courant de notre existence à Genève, où pour ma part je me trouverais aussi bien qu'à Lyon, si je n'avais au fond du cœur le regret de m'être éloignée de deux de mes fils, et de véritables amies qui m'affectionnaient, et que de mon côté j'aimais tendrement. Je vous remercie encore, monsieur, du libretto des *Troyens* que vous m'avez envoyé, et de l'attention délicate que vous y avez jointe en m'envoyant des feuilles des arbres de Meylan, qui me rappellent les beaux jours de ma jeunesse et des joies qui l'accompagnaient. Dimanche mon fils et moi, nous nous unirons en lisant votre œuvre à vos succès et au plaisir qu'aura Suzanne d'entendre votre musique.

Recevez, monsieur, l'assurance des sentiments affectueux que je vous envoie. Estelle Fornier.

Je tremble déjà en pensant au moment où il me faudra partir.... Le pays est charmant. Le lac est bien pur, bien beau et bien profond ; mais je connais quelque chose de plus profond encore, et de plus pur et de plus beau.

Adieu cher ami H. Berlioz

(14) *Mémoires* de Hector Berlioz, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre (1803-1865).
(15) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Catalogue des manuscrits. Lettre autographe d'Hector Berlioz.

Paris, le 29 juillet 1865[14]

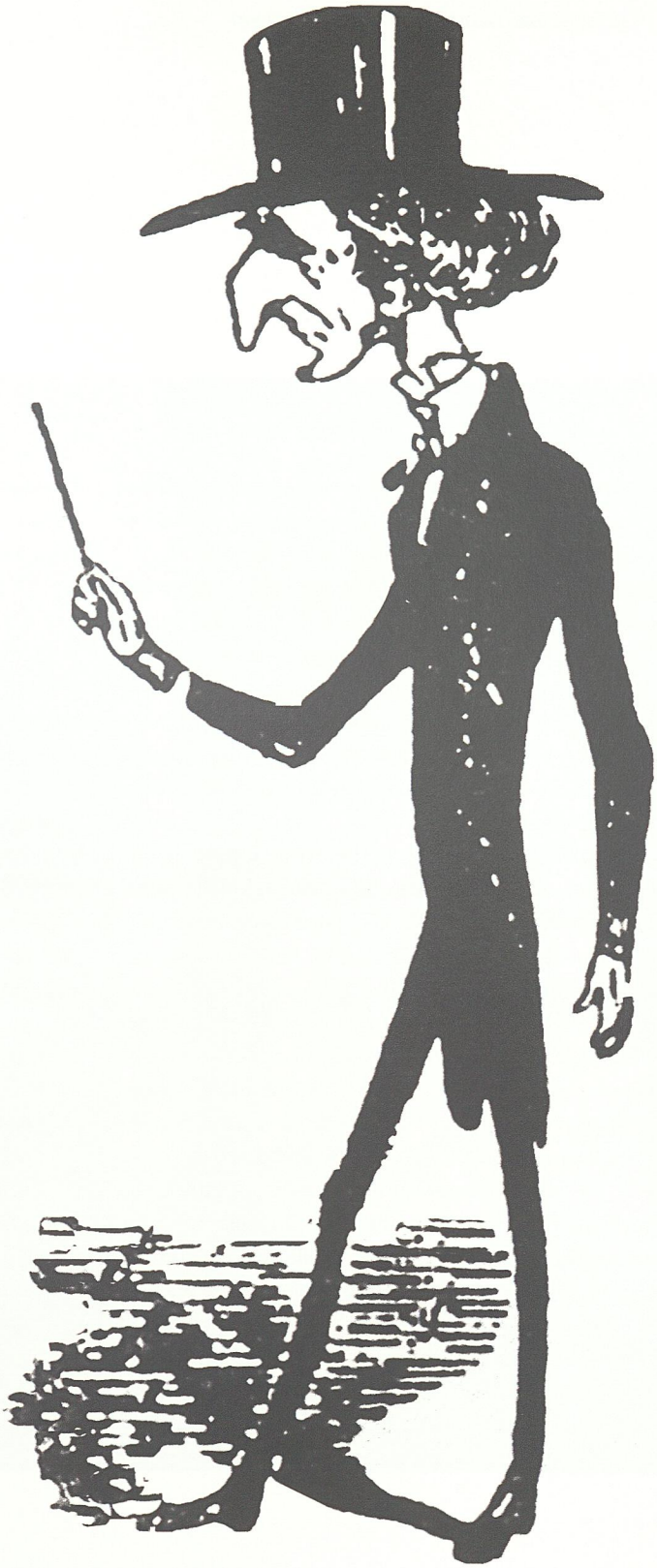
Chère Madame, je vous écris seulement quelques lignes pour vous prévenir que je viens de vous envoyer, par le chemin de fer, le volume de mes *Mémoires*. Je ne pourrai partir pour Genève que le 14 ou le 15 du mois prochain, mon fils m'annonçant sa prochaine arrivée. D'ailleurs je viens d'être rudement éprouvé par mon éternelle maladie, et j'aurai besoin de reprendre un peu de forces pour le voyage. Je vous signale dans le volume que vous recevrez un petit ruban-signet qui porte à l'un de ses bouts un fragment de granit. C'est un morceau de la roche sur laquelle je vous ai vue monter quand vous aviez dix-huit ans, – roche que j'ai inutilement cherchée lors de mon pèlerinage à Meylan, en 1848, et que j'ai retrouvée l'année dernière. Vous trouverez l'histoire de cette recherche *à deux endroits*, vers la fin des *Mémoires*. Ne riez pas de moi, je vous en prie… La force me manque pour vous en dire davantage, je me suis levé pour venir à l'Institut (d'où je vous écris) élire un nouveau confrère, et la tête me tourne… Adieu, chère Madame, votre dévoué pour toujours, H. B.

P.S. J'espère que la jeune malade est maintenant convalescente.

Genève, hôtel de la métropole, 22 août 1865[15]

Chers amis, je vous écris seulement trois lignes pour que vous ne m'accusiez pas de vous oublier. Vous le savez, je n'oublie *pas aisément*, et, si je le pouvais, je me garderais bien d'oublier des amis tels que vous. Je suis ici dans un état de trouble que je ne chercherai pas à vous décrire; il y a des instants d'un calme sublime, mais beaucoup d'autres pleins d'anxiété et même de douleur. On m'a reçu avec un empressement, une cordialité extrême, on veut que je sois de la maison, on me gronde quand je ne viens pas, je fais des visites de quatre heures, nous faisons de longues promenades à pied sur le bord du lac, hier nous sommes allés en voiture à un village éloigné que l'on nomme Ivonne (sic), avec sa bru et son plus jeune fils qui vient d'arriver; mais je n'ai pas pu me trouver un instant seul avec elle, je n'ai pu parler que *d'autres choses*; cela m'a donné un gonflement de cœur qui me tue. Que faire? Je n'ai pas l'ombre de raison, je suis injuste, stupide. Tout le monde dans la famille a lu et relu le volume des mémoires. *Elle* m'a doucement reproché d'avoir imprimé trois de ses lettres, mais sa belle fille m'a donné raison, et au fond je crois qu'*elle* n'en est plus fâchée. Son second fils, que j'ai connu à Paris, est un excellent jeune homme; après demain aura lieu le baptême de l'enfant que sa jeune femme vient de lui donner. C'est Mme Fornier qui sera la marraine. Ce sera une journée de joie *familière*, si l'on peut ainsi parler. Je tremble déjà en pensant au moment où il me faudra partir… Le pays est charmant. Le lac est bien pur, bien beau et bien profond; mais je connais quelque chose de plus profond encore, et de plus pur et de plus beau. Adieu chers amis. H. Berlioz.

P.S. Si vous m'écrivez, que ce soit pour me gronder bien fort, car je suis encore plus injustement sot et plus sottement injuste que je ne puis vous le paraître d'après le peu que je viens de vous dire. Je vais la voir tout à l'heure. Adieu encore à tous les trois.



(*) *Les Rustres,* traduction française de Gilbert Moget (1968).

XIV Un rustre

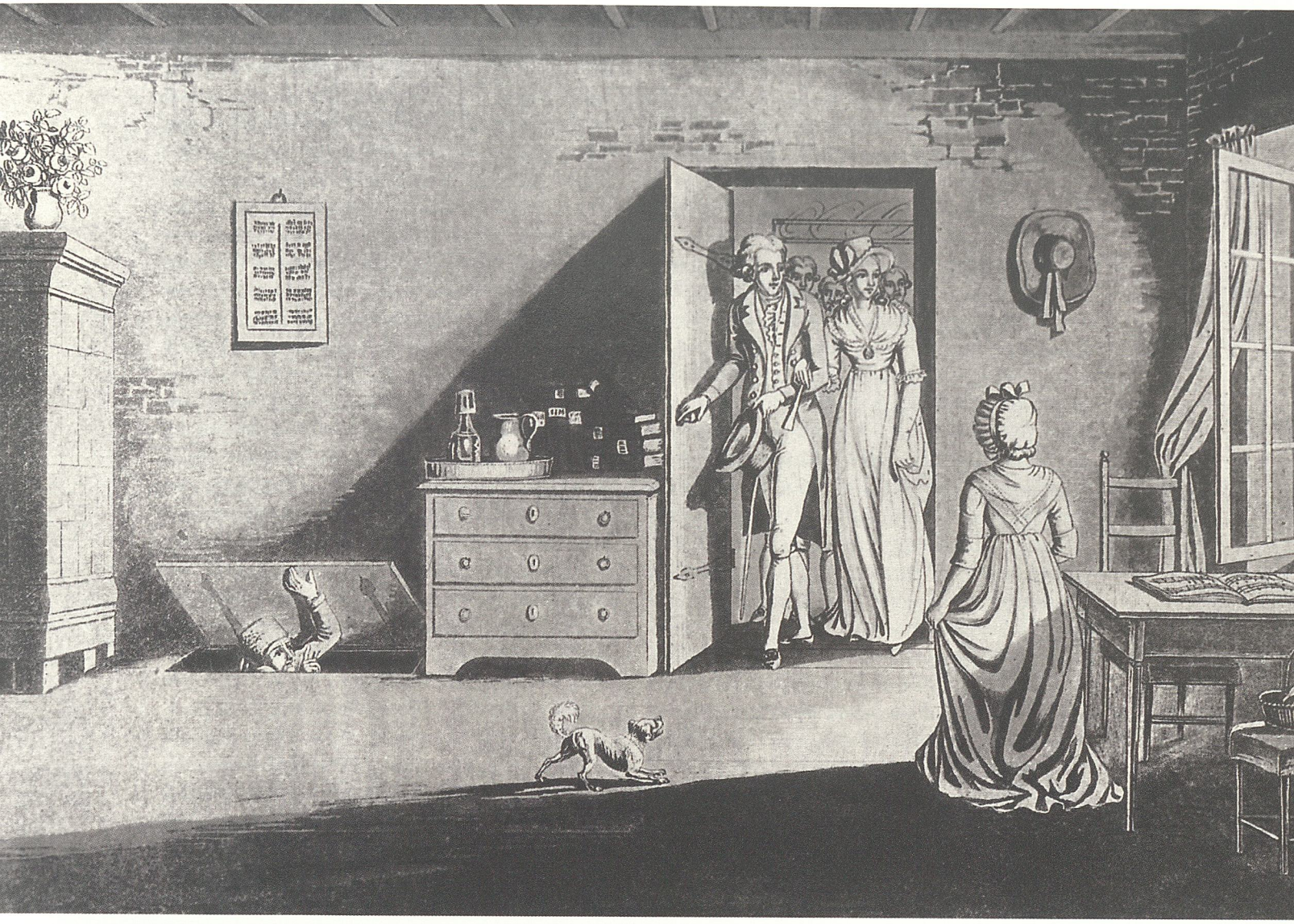
Le repli sur soi

De nos jours, certaines personnes parsèment leur conversation d'impératifs comme *écoutez*! ou d'expressions comme *au fond* ou *je veux dire*. En les entendant, on se borne à relever une sorte d'empreinte involontaire du caractère; toutefois, nul n'en sourit. Tout au contraire, Goldoni, dans *Les Rustres* (1760), en tire d'emblée un fort effet comique. Margarita, l'épouse de Lunardo, ne cesse de répéter: "figurez-vous, figurez-vous…", tandis que son mari reprend continuellement sa phrase: "il faut dire les choses comme elles sont…"

Figurez-vous combien le théâtre à Genève est un endroit – modèle de contradiction – dont la porte tantôt se ferme à double tour pour l'intérêt de ceux qui sont les vrais propriétaires de la clé; ou dont la porte s'ouvre tantôt toute grande en raison du désintérêt de ceux qui ont reçu cette clé en héritage. Moralisme ecclésiastique, puis moralité démocratique! *Il faut dire les choses comme elles sont*, Genève n'est pas Venise dont Goldoni assure, au début de ses *Mémoires*, qu'"il y avait sept théâtres dans cette ville, chacun portant le nom du saint titulaire de sa paroisse. Le théâtre de Saint Jean Chrysostome était alors [vers 1725] le premier de la ville, où l'on donnait les grands opéras, où débuta Métastase par ses drames, et Farinelli dans le chant (*Didone abbandonata* d'Albinoni). Aujourd'hui c'est celui de Saint-Benoît qui a pris le premier rang. Les cinq autres s'appellent Saint-Samuel, Saint-Luc, Saint-Ange, Saint-Cassian et Saint-Moïse". Cette association du nom des saints à celui des théâtres eût pu être perçue naguère, à elle seule d'ailleurs, dans notre terre protestante, comme l'illustration d'un scandaleux fétichisme. À Genève, les saints serviteurs de la Réforme sont tous dressés comme un seul homme encastré au lieu même de l'ancien bastion, ils sont le nouveau rempart de la foi. Le théâtre a été et doit être situé en dehors de ce que fut la ville.

Après avoir lu ce fragment des *Rustres* dans lequel un individu se tenant sur la défensive, se voulant seul maître en son logis, est montré du doigt comme un ours, comme un sauvage, l'idée m'est venue d'imaginer un théâtre de l'éducation locale, quand toute représentation ici est honnie, entre 1768 et 1783: l'envie m'est venue, en effet, de peindre en comédien un exilé illustre grâce à un épisode authentique rapporté par Goldoni avec cet art des faux semblants de l'homme de théâtre. Voici au préalable le passage évoqué(*).

Lunardo (le père): Écoutez, je veux qu'aujourd'hui nous dînions en compagnie.
Lucietta (sa fille): Où ça? Où ça, père?
Lunardo: Chez nous.
Lucietta: Chez nous?
Lunardo: Oui, madame, chez nous. Où voudriez-vous aller? Au restaurant?
Lucietta: Non, monsieur, au restaurant sûrement pas.
Lunardo: Chez les autres, je n'y vais pas, moi. Il faut dire les choses comme elles sont, je ne vais pas faire le pique-assiette chez les gens (…)



(16) C'est le 4 janvier 1786 que Lorenzo Da Ponte, auteur du livret d'après cette œuvre de Goldoni, et Vicente Martín y Soler, le compositeur, donnèrent à Vienne *Il burbero di buon cuore*. L'auteur de *Così fan tutte* écrit: L'opéra fit plaisir du commencement à la fin. On vit plusieurs spectateurs et l'empereur lui-même en applaudir jusqu'aux récitatifs. "Nous l'avons emporté", me dit à voix basse Joseph II sur le passage duquel j'eus soin de me placer à la sortie de la première représentation. Ces trois mots valaient pour moi cent pages d'éloges.

(17) *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, 1784-1787.* Goldoni meurt en 1793 et ses *Mémoires* seront publiées à Paris en 1822.

Voilà un dialogue qui nous introduit directement dans ce *Bourru bienfaisant*[16] une pièce écrite en français par Goldoni et jouée en 1771 par les Comédiens français. L'auteur, qui dit de la bienveillance qu'elle est une vertu de l'âme, tandis que la brusquerie n'est qu'un défaut du caractère, mais que l'une et l'autre sont compatibles dans le même sujet, se proposait de soumettre son texte au Citoyen de Genève. Il raconte son aventure. Cette narration est le meilleur théâtre qui se puisse concevoir. Le portait du caractère genevois est de la plus habile main[17].

L'accueil

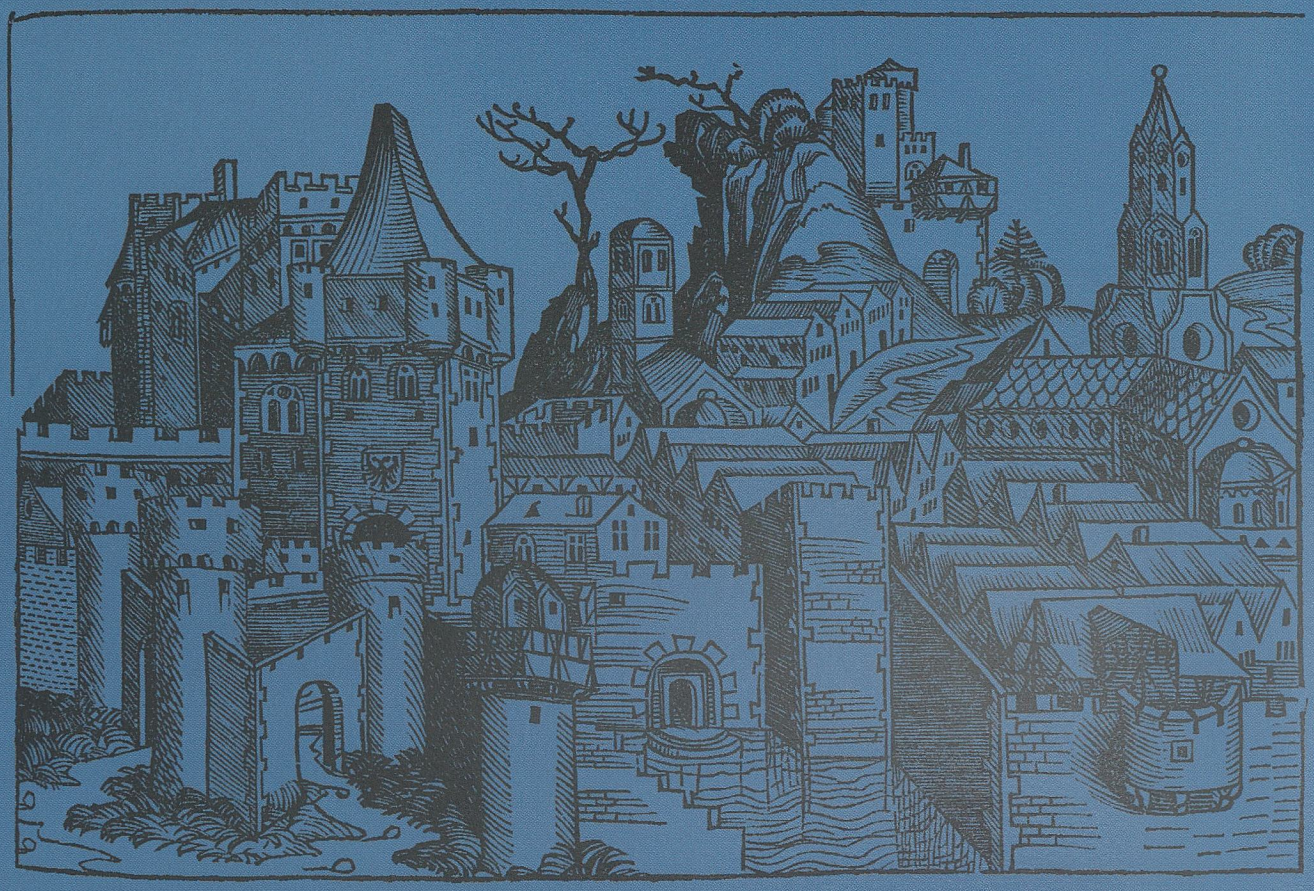
C'était à peu près dans ce temps-là que Monsieur Rousseau de Genève était de retour à Paris; chacun s'empressait de le voir, et il n'était pas visible pour tout le monde; je ne le connaissais que de réputation; j'avais envie d'avoir un entretien avec lui, et j'aurais été bien aise de faire voir ma pièce à un homme qui connaissait si bien la langue et la littérature françaises. Il fallait le prévenir pour être sûr d'être bien reçu; je prends le parti de lui écrire, je lui marque le désir que j'avais de faire connaissance avec lui; il me répond très poliment qu'il ne sortait pas, qu'il n'allait nulle part; mais que si je voulais me donner la peine de monter quatre escaliers, rue Plâtrière, hôtel Plâtrière, je lui ferais le plus grand plaisir. J'accepte son invitation, et quelques jours après je m'y rends. Je vais rendre compte de mon entretien avec le Citoyen de Genève. Le résultat de notre conversation n'est pas bien intéressant; il n'y est question de ma pièce qu'en passant, et sans conséquence; mais j'ai saisi cette occasion pour parler de cet homme extraordinaire qui avait des talents supérieurs, des préjugés et des faiblesses incroyables. Je monte au quatrième étage à l'hôtel indiqué; je frappe, on ouvre; je vois une femme qui n'est ni jeune, ni jolie, ni prévenante. Je demande si M. Rousseau est chez lui: – *Il y est, et il n'y est pas*, dit cette femme, que je crois tout au plus sa gouvernante; et elle me demande mon nom. Je me nomme. – *Monsieur*, dit-elle, *on vous attendait, et je vais vous annoncer à mon mari*. J'entre un instant après; je vois l'auteur d'*Émile* copiant de la musique; j'en étais prévenu, et je frémissais en silence. Il me reçoit d'une manière franche, amicale; il se lève et me dit, tenant un cahier à la main: – *Voyez si personne copie de la musique comme moi; je défie qu'une partition sorte de la presse aussi belle et aussi exacte qu'elle sort de chez moi. Allons nous chauffer*, continua-t-il; et nous ne fîmes qu'un pas pour nous approcher de la cheminée. Il n'y avait pas de feu; il demande une bûche, et c'est madame Rousseau qui l'apporte; je me lève, je me range, j'offre ma chaise à madame. – *Ne vous gênez pas*, dit le mari, *ma femme a ses occupations*. J'avais le cœur navré: voir l'homme de lettres faire le copiste; voir sa femme faire la servante, c'était un spectacle désolant pour mes yeux, et je ne pouvais pas cacher mon étonnement ni ma peine: je ne disais rien. L'homme qui n'est pas sot s'aperçoit qu'il se passe quelque chose dans mon esprit; il me fait des questions; je suis forcé de lui avouer la cause de mon silence et de mon étourdissement. – *Comment!* dit-il, *vous me plaignez, parce que je m'occupe à copier? Vous croyez que je ferais mieux de composer des livres pour des gens qui ne savent pas lire, et pour fournir des articles à des journalistes méchants? Vous êtes dans l'erreur: j'aime*

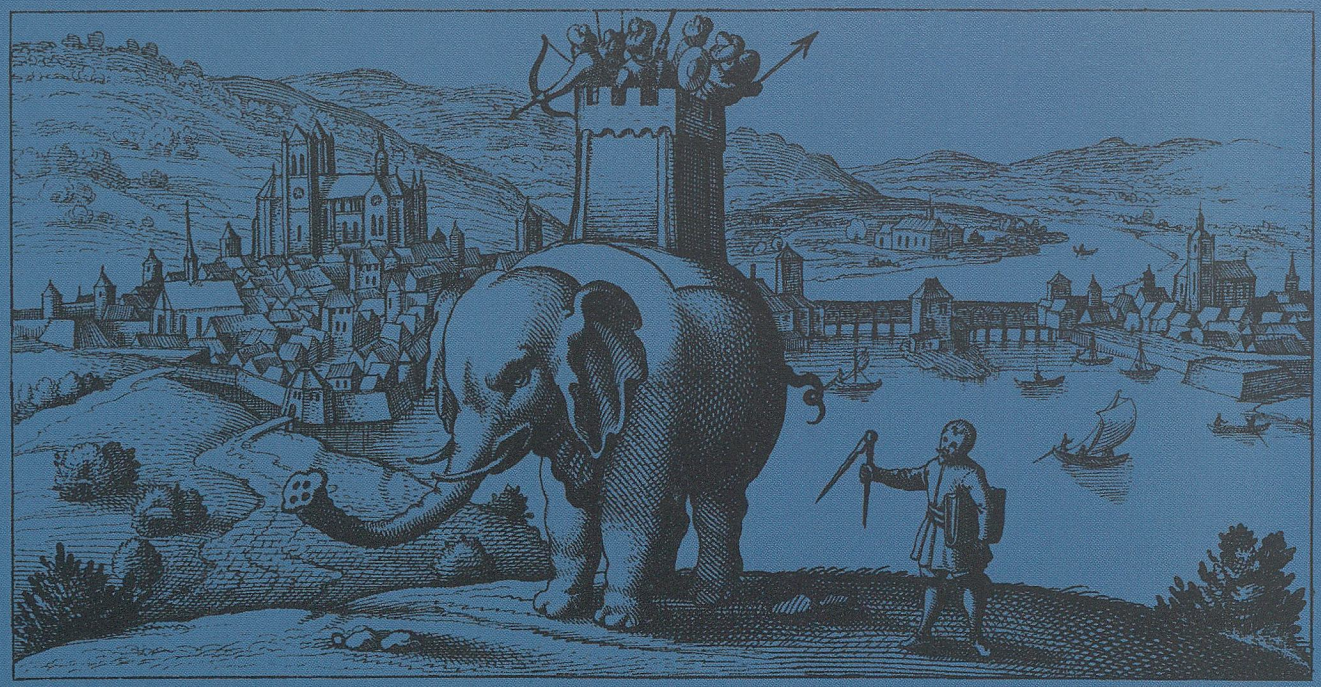
la musique de passion; je copie des originaux excellents; cela me donne de quoi vivre, cela m'amuse, et en voilà assez pour moi. Mais vous, continua-t-il, *que faites-vous, vous-même? Vous êtes venu à Paris pour travailler pour les comédiens italiens; ce sont des paresseux; ils ne veulent pas de vos pièces; allez-vous en, retournez chez vous; je sais qu'on vous désire, qu'on vous attend… – Monsieur,* lui dis-je en l'interrompant, *vous avez raison, j'aurais dû quitter Paris d'après l'insouciance des comédiens italiens; mais d'autres vues m'y ont arrêté. Je viens de composer une pièce en français… – Vous avez composé une pièce en français?* reprend-il avec un air étonné*; que voulez-vous en faire? – La donner au théâtre. – À quel théâtre? – À la Comédie française. – Vous m'avez reproché que je perdais mon temps; c'est bien vous qui le perdez sans aucun fruit. – Ma pièce est reçue. – Est-il possible? Je ne m'étonne pas; les comédiens n'ont pas le sens commun; ils reçoivent et ils refusent à tort et à travers; elle est reçue, peut-être; mais elle ne sera pas jouée, et tant pis pour vous si on la joue. – Comment pouvez-vous juger une pièce que vous ne connaissez pas? – Je connais le goût des Italiens et celui des Français, il y a trop de distance de l'un à l'autre; et, avec votre permission, on ne commence pas à votre âge* [Goldoni naquit en 1707, Rousseau en 1712] *à écrire et à composer dans une langue étrangère. – Vos réflexions sont justes, monsieur; mais on peut surmonter les difficultés. J'ai confié mon ouvrage à des gens d'esprit, à des connaisseurs, et ils en paraissent contents. – On vous flatte, on vous trompe, vous en serez la dupe. Faites-moi voir votre pièce; je suis franc, je suis vrai, je vous dirai la vérité.* C'était là où je voulais l'amener, non pas pour le consulter, mais pour voir s'il persisterait encore, après la lecture de ma pièce, dans le peu de confiance qu'il avait en moi. Le manuscrit était entre les mains du copiste de la Comédie française; je promis à M. Rousseau qu'il le verrait aussitôt qu'il me serait remis, et mon intention était de lui tenir parole. On va voir quelle fut la raison qui m'en a détourné (…)

Le congé

Ce savant étranger avait des amis, et beaucoup d'amirateurs à Paris. M*** était du nombre des uns et des autres; il l'aimait, il l'estimait, et le plaignait en même temps, connaissant aussi bien sa détresse que ses talents. M*** proposa au littérateur genevois un appartement tout meublé, très joli, très commode, près du jardin des Tuileries; et pour ne pas blesser la délicatesse de son ami, il lui offrit ce logement pour le même prix qu'il payait à son hôtel garni. M. Rousseau s'aperçut de l'intention de cet homme généreux, il le refusa brusquement, et cria tout haut qu'il ne voulait pas être trompé. M***, qui était philosophe aussi, mais qui, étant Français, savait allier la politesse à la philosophie, ne se fâcha pas du refus; il connaissait l'homme, et lui pardonnait ses faiblesses; il ne cessa pas de le voir, et montait paisiblement au quatrième étage pour s'entretenir avec lui. Il avait entendu parler des *Confessions* de J.- J.; il avait envie de les voir en totalité ou en partie, et ayant lui-même dans son portefeuille des caractères du siècle qu'il avait composés à la manière de Théophraste et de La Bruyère, il proposa à son ami la lecture réciproque de ces deux ouvrages. M. Rousseau accepta la proposition, mais à condition que M*** accepterait un souper frugal à l'hôtel Plâtrière.

Celui-ci fit voir qu'ils seraient plus commodément chez lui. – *C'est égal*, dit l'autre, *il faut que ce soit chez moi, ou nous ne lirons pas; tout au plus,* ajouta-t-il, *je vous permets d'apporter une bouteille de votre vin, car on m'en donne de très mauvais où je suis logé.* Le Français docile s'accommode à tout; mais malheureusement il était trop honnête, trop poli; il envoie une corbeille avec six bouteilles d'excellent vin, et six bouteilles de Malaga. Cette surprise rend le Genevois de mauvaise humeur. Le Français arrive, il s'en aperçoit, il en demande l'explication. – *Nous ne boirons pas*, dit l'homme fâché, *douze bouteilles de vin à nous deux; j'en ai tiré une de votre corbeille, et c'est bien assez pour un petit souper; renvoyez le reste sur-le-champ, ou vous ne souperez pas chez moi.* La menace n'était pas effrayante, mais c'était la lecture qui intéressait le convive; son domestique était là: il lui fait remporter la corbeille; Rousseau est content, et c'est lui qui lit le premier. Le renvoi du vin leur avait fait perdre du temps; la lecture est interrompue par madame Rousseau qui avait besoin de la table pour mettre le couvert; on aurait pu lire sans table, mais le souper fut servi dans le même instant; une poularde, une salade, et voilà tout. Le souper fini, c'est à M*** à faire la lecture; il lit un chapitre; c'est fort bien, il est applaudi. Il en lit un second, M. Rousseau se lève, il se promène d'un air piqué, très fâché. Interrogé sur le motif de sa colère: – *On ne vient, pas*, dit-il, *chez les honnêtes gens pour les insulter.* – *Comment!* dit l'autre, *de quoi vous plaignez-vous?* – *Vous n'avez pas affaire à un sot,* reprend le philosophe; *c'est mon portait que vous avez tracé avec un coloris chargé, avec des traits satiriques; c'est affreux, c'est indigne!…* – *Tout doucement,* dit le Français, *je vous aime, je vous estime, vous me connaissez; c'est un homme dur, fâcheux, acariâtre que j'ai voulu peindre… on en rencontre si souvent dans la société.* – *Oui, oui,* reprend M. Rousseau, *je sais que je passe pour tel dans l'esprit des ignorants; je les plains, et je les méprise; mais je ne souffrirai pas qu'un homme comme vous, qu'un ami… vrai ou faux, vienne se moquer de moi.* M*** eut beau faire, eut beau dire, il ne put rien gagner; la tête de l'autre était mal montée. Ils finirent par se brouiller sérieusement, et il y eut par la suite des lettres piquantes de part et d'autre. J'étais lié avec le littérateur français; je le vis le lendemain de sa brouille avec M. Rousseau, dans une société où nous nous rencontrions souvent; il nous fit part de ce qui venait de lui arriver; les uns riaient, d'autres faisaient des réflexions; je fis les miennes. Rousseau était bourru, il l'avait avoué lui-même dans sa dispute avec son ami; il n'avait qu'à se donner la bienfaisance, il aurait dit que c'était lui-même que je voulais jouer dans *Le Bourru bienfaisant*; je me gardai bien de m'exposer à essuyer sa mauvaise humeur, et je ne le vis plus.





(*) Hors scène: illustration pages 10-11

XV Le changement

La fable du coffre-fort

Au commencement il y a la fondation: Mahagonny qui signifie la ville-piège. Pourquoi? Parce que *le monde est mauvais, parce que la paix ne règne pas, ni la concorde et qu'on n'a jamais rien de solide et de sûr* chantent Willy et Moïse. Parce que madame Leokadia Begbick a prévenu ces deux gaillards qu'*ils obtiendront l'or plus facilement des hommes que des fleuves.* Et dans la confusion finale, lorsque la ville brûle et que les cortèges se forment, on proclame cette maxime: *vous ne pouvez rien ni pour vous ni pour nous ni pour personne.* Cette constatation, à la fin des années vingt du XXe, est désolante, surtout lorsqu'on regarde les images consolantes d'une ville imaginaire, Genève, fixée par l'œil cyclopéen qui voit au bout du lac, parmi ces tours semblables à des minarets, l'opulence du XVe siècle; la Rome rivale de l'éléphant des Réformateurs au XVIIe (ce n'est qu'une interprétation); la Cité des Arts au XIXe dont le Conservatoire de Musique disproportionné, parmi les ruines et les collines vues par un épigone helvétique de Piranèse, est un palais d'un attrait sans pareil(*). Si la réflexion est désolante, si l'imagination est consolante, il doit y avoir une relation entre ces perceptions. Il nous est possible d'appréhender ce lien grâce à deux lectures à l'aide desquelles on comprend que l'effet d'étrangeté, d'éloignement, de dépaysement que Brecht a désigné par le terme "Verfremdungseffekt" est en quelque sorte un état de la pensée désespérée et une attitude résolue de la personne qui tentent leur unité dans leur tension, dans ce déséquilibre responsable que Brecht décrit comme *une distraction*: le vrai plaisir du théâtre qui consiste à montrer que le changement n'est pas une chose impossible. Pour *la conscience* – l'état de la pensée désespérée –, usons de l'article de Maurice Blanchot: *Brecht et le dégoût du théâtre*. Pour *le comportement* – l'attitude résolue de la personne –, examinons *les Souvenirs sur Brecht* de Max Frisch. Auparavant et comme en exergue, il convient de citer – sans commentaire – une réplique, une analyse, une énigme. Commençons par la réplique que Brecht donne lorsqu'on l'accueille en 1947, à son retour d'exil, à Zurich: – Vous ne savez pas, monsieur Brecht, qu'en Allemagne, vous êtes un mythe? Réponse de l'écrivain: – Je trouverai un remède à ce mal. Voici l'analyse maintenant: – Que pense-t-on à l'ouest des menaces de guerre? Brecht déclare: – La réunification, cela signifierait pour moi qu'il faut à nouveau émigrer. Enfin l'énigme qui frappe Max Frisch et le fait décrire en ces termes cet étonnement: "Sur sa tombe… Brecht avait voulu un cercueil en acier, désir incompréhensible. Pour se protéger contre quoi, contre les potentats? Contre la résurrection? Pour éviter de *devenir charogne parmi tant d'autres charognes?* Au fond, nous ne l'avons pas connu."

De l'invariance à la transformation

Qu'est-ce qui fait l'objet, selon M. Blanchot, du dégoût de Brecht pour le théâtre? Voici son commentaire. "Au théâtre, tout est à redouter, mais d'abord ce mouvement d'illusion qui nous fait croire qu'il n'y a pas sur la scène des acteurs, mais des personnages, que ce qui se joue n'est pas un jeu, mais une façon d'événement, lequel s'accomplit une seule

fois et toujours, dans une permanence tragique ou exaltante, soustraite à tout changement. Le spectateur s'identifie à cette figure parlante, à cette action muette et inexorable à laquelle il participe par une sympathie magique qui, le jetant hors de lui-même, lui fait consentir à tout, dans une obéissance sans lumière, d'où il sort en pensant seulement: *c'est ainsi, ce sera éternellement ainsi*. Le théâtre nous fait donc instinctivement croire à un homme immuable, à un ordre éternel, à des puissances démesurées devant lesquelles nous cessons d'être nous-mêmes, devenant ombres ou héros – ce qui veut dire que le théâtre a le grand tort de nous faire croire au théâtre. Que le théâtre ne dissimule plus ce qu'il est, poursuit cet auteur, que ces choses si familières et si consacrées qu'elles nous paraissent, nous puissions prendre nos distances vis-à-vis d'elles, cesser de les tenir pour naturelles, au contraire les regarder comme insolites, voire injustifiées, et nous ne dirons plus: c'est ainsi, cela sera toujours ainsi, mais: *ç'a été ainsi, cela pourrait être encore autrement*." Et la résultante pratique de cette distraction (le plaisir du théâtre de celui qui se distrait lui-même en sachant s'extraire, faisant preuve d'une distraction volontaire qui accroît son attention) s'étend alors sur une attitude résolue de la personne. Brecht, qui ne veut plus que la fascination règne au théâtre, souhaite encore davantage qu'elle cesse d'altérer les rapports humains. Dans le monde, c'est à la fascination du quotidien, du familier, de ce qui va de soi, que nous sommes soumis, incapables de voir que ce qui nous apparaît comme la réalité est arbitraire et pourrait être modifié. On perçoit dès lors pourquoi M. Frisch a dit de Brecht "que le créateur qu'il était avait besoin d'un catéchisme pour se défendre contre lui-même; du corset d'une doctrine – ce qui généralement finit par assécher le talent chez les écrivains ne possédant pas comme lui une sensibilité empirique et une imagination intuitive. Le marxisme lui offrit ce dont il avait besoin. Il semblait vraiment croire que l'on écrit des pièces et des poèmes pour changer le monde. Il n'éprouvait aucun doute en ce qui touchait le sérieux de son engagement politique (sa biographie en a apporté la preuve); fallait-il mettre l'art au service d'une doctrine? Brecht avait besoin de la doctrine pour pratiquer son art, non l'inverse. Peter Suhrkamp, qui connut Brecht avant son adhésion au marxisme, déclara: c'est l'expérience artistique qui a fait de Brecht un marxiste." Cela voudrait dire, ajoute M. Frisch, que l'engagement politique ne procède pas d'un élan irrésistible, mais résulte d'une activité qui l'inspire.

Modifications pour myopes

Examinons maintenant deux remarques de M. Blanchot. "Premièrement, demande-t-il, le spectateur n'est-il pas aujourd'hui un homme très léger, c'est-à-dire très légèrement intéressé, aussi incapable de fascination que d'attention? En second lieu, note-t-il, quand donc Brecht voudra, par l'effet d'étrangeté, éloigner le spectacle du spectateur, est-ce qu'il ne risque pas d'augmenter le pouvoir fascinant du spectacle, si ce pouvoir est fondé précisément sur le lointain et sur la séparation, livrant ainsi le spectateur, et d'une manière encore plus insidieuse, à l'envoûtement qu'exerce sur tout homme la chose familière devenant étrangère?" Essayons de répondre. Sans doute, l'humain est-il léger, mais ce mal ne date pas d'aujour-

d'hui et ne cessera pas demain. Voilà pourquoi il lui faut cette ville-piège, ce Mahagonny ou ces vues magnifiées de Genève que son imagination édifie et délaisse. Sans doute est-il voué à l'emprise du quotidien par commodité et par intérêt comme il succombe par la sagesse de l'inertie et le conformisme des habitudes à tout attrait de la représentation de lui-même au théâtre. Il ne faut pas, je crois, être *fasciné* par la critique de l'aliénation, obsession qui est le comble du paradoxe. L'opposition n'est pas: d'une part, c'est ainsi, cela sera toujours ainsi et, d'autre part, ç'a été ainsi, cela pourrait être encore autrement. Comme une lapalissade – et une vérité présocratique – l'homme léger, l'homme ordinaire pressent plutôt ceci: cela sera toujours ainsi *et* autrement. C'est cette seule conjonction "et" qui fait changer la vie.

L'homme dénué de fascination, dépourvu d'attention, observe souvent rétrospectivement que le monde a changé pour lui lorsqu'il est passé à l'acte sans le savoir, involontairement, à l'abri des leçons imputées à l'expérience, indemne de prétendus échanges entre l'art et la vie courante. Ce "Verfremdungseffekt" est une disposition inclinant la pensée et le comportement, sur une scène comme en ville, à entrevoir que la distance est réduite à cette *conjonction* nécessaire et suffisante. Un exemple (où la distanciation devient la source de l'indignation). Voyez comment Max Frisch, alors architecte, conduit Monsieur Brecht et rapporte quelques souvenirs de sa promenade: "Une fois, nous visitâmes des cités ouvrières, des hôpitaux, des bâtiments scolaires, etc. Le fonctionnaire des travaux publics, un adjoint que l'on nous prêtait pour satisfaire à ma demande officielle de visiter ces installations, nous fit voir tous les coins de la ville, se servant d'une voiture officielle. Il ne comprenait pas les questions de son hôte, expliquant toujours les mêmes choses de cité en cité, cependant que Brecht, tout d'abord très étonné de tant de luxe prévu pour les ouvriers, se sentait de plus en plus gêné par ce confort même qui ne résolvait en rien les problèmes essentiels. Soudain, dans une nouvelle construction plus soignée encore, il décréta toutes les pièces bien trop petites, inhabitables, et, arrivé dans une cuisine où rien ne manquait, où tout brillait, il mit brusquement un terme à cette visite; il n'en pouvait plus, et voulut repartir aussitôt travailler, furieux de voir le concept de *socialisme* profané et aboutissant à une telle incongruité (et, du coup, furieux contre moi), et de voir des travailleurs tomber dans la supercherie de ce bluff progressiste. Il voulait espérer que cet *étouffement du socialisme par le moyen du confort pour tous* n'était possible qu'en Suisse."

(18) Gustave Doret: *Musique et Musiciens,* Fœtisch (juin 1915).
(19) Marc Delmas: *Gustave Charpentier et le lyrisme français,* Delagrave (1931).

XVI L'engagement

L'enthousiasme de Julien, le romanesque de Louise

En premier lieu, il faut savoir que les intuitions dominantes qui ont donné naissance à l'œuvre de Gustave Charpentier se sont révélées à Rome, au temps où le compositeur, lauréat à l'âge de vingt-sept ans, était pensionnaire de la Villa Medici. En effet, parmi les envois du jeune Prix de Rome pendant son séjour à l'Académie de France (1888-1890), il faut signaler *Les Impressions d'Italie*, *La Vie du Poète* et le premier acte de *Louise* dont les auditions publiques eurent respectivement lieu en 1891, 1892 et 1900 (le 2 février, première de l'opéra). Près d'un quart de siècle plus tard, en 1913 (le 4 juin), *Julien*, le second ouvrage scénique de Gustave Charpentier, est donné à l'Opéra-Comique. À dessein, l'auteur réutilise des extraits musicaux de son poème lyrique *La Vie du Poète* et recourt aux thèmes gravés dans la mémoire du public ébloui par *Louise*. Gustave Doret[18], notre compatriote, qui assistait à la première de *Julien*, a pris soin de citer les vues particulières du musicien après avoir déclaré que "les prétentions de Gustave Charpentier à être philosophe-musicien ne semblent pas heureuses". Les voici, telles que le compositeur romand les formula: "Julien met en scène la vie d'un poète. C'est-à-dire que l'action est à la fois vivante et féerique. Tantôt l'enthousiasme de ses rêves transporte le poète et l'envole vers des pays enchantés, peuplés des visions de la Beauté. Tantôt, revenu dans la vie, il ira, apôtre d'un universel amour, chanter, prêcher son rêve au peuple du faubourg. Puis, lassé de son effort, en proie au doute et au découragement, il viendra chercher la paix féconde et l'oubli au sein de la bonne nature, parmi les travailleurs de la terre, qui ne le comprendront pas. De plus en plus désemparé, fantôme à la recherche de son âme d'autrefois, il ne pourra plus trouver l'oubli que dans l'ivresse, à moins qu'il n'y retrouve une jeunesse nouvelle et qu'il n'y puise encore l'enthousiasme qui l'envola jadis au pays du Rêve...". Ces vues reflètent avec simplicité le sentiment de l'incarnation. L'enthousiasme, ce transport par le dieu, comme l'indique la substance grecque du mot, advient, se retire, tandis que la matière – corps et nature confondus – demeure insondable, réalité immuable quoique transformable, opposée à l'éphémère clarté de la féerie. Cette dualité de la ferveur et de la lourdeur suscite la séduction de *Louise*, l'opéra, et est ce qui séduit le tempérament de Louise en même temps: le mirage de la ville, Paris, ce mirage des plaisirs, ce mirage de la liberté que la famille, l'amour et le travail produisent et détruisent comme un roman, un roman musical.

Les idées

En second lieu, il faut observer que les conceptions politiques et esthétiques du compositeur se sont forgées de très bonne heure. Il a été marqué par Ibsen, remarque Marc Delmas[19], lorsque Julien déclare: *Tout être a le droit d'être libre. Tout cœur a le devoir d'aimer*. Il a été frappé par les courants anarchistes de la fin du XIXe siècle, indique Max Jacob, pour citer à plusieurs reprises le motif de *la Ravachol*; pour répondre lors d'une enquête sur la répression des délits sociaux: d'abord prévenir, car s'il s'agissait de

(*) Il fut lié notamment avec Sébastien Faure (1858-1942), anarchiste à partir de 1888, après avoir été élevé par les jésuites, puis être devenu socialiste guesdiste. Sébastien Faure fonda le journal Le libertaire en 1895; il créa La Ruche, école libertaire à Rambouillet, en 1904; il assuma la direction de *L'Encyclopédie anarchiste* en 4 volumes.

(20) *La millième de Carmen*, un article de Gustave Charpentier, rédigé presque quarante ans après la première de cet ouvrage (3 mars 1875). Il convient de préciser que trente ans après sa création, *Louise* pouvait compter huit cents représentations.

(21) Gustave Charpentier fonda l'oeuvre de Mimi Pinson, destinée à répandre la culture musicale auprès des ouvrières parisiennes.

punir, la société devrait commencer par se fouetter…(*) Examinons maintenant l'aspect esthétique tel qu'il est exprimé par Gustave Charpentier, vers 1900. "Mon rêve, dit-il, serait de libérer les jeunes musiciens de cette crainte de la critique, crainte qui les entraîne à refréner leur lyrisme et leur spontanéité, à oublier qu'ils ont un cœur pour ne songer qu'aux spéculations de l'esprit (…) N'est-ce pas une tâche idéale que transcrire les réalités de la vie pour les rendre pitoyables, en révéler la féerique beauté, pour la faire aimer, en chanter la gloire pour que germe l'ambition, le désir d'être en de jeunes hommes? (…)" Opposant *l'art égoïste* à *l'art charitable*, il fera de Bizet[20], le jour de Noël 1914, le précurseur de l'action qu'il vise. "Pourquoi refuser d'écouter la grande leçon de farouche et tragique sincérité qui se dégage de *Carmen*?" Il se demandera: "Éternellement nous y trouverons un réconfort pour nous engager plus avant dans la voie d'une inspiration plus fraternelle et toujours plus proche du peuple. Ce n'est pas faussement que nous revendiquerons Bizet parmi les prophètes ingénus de notre action vers la beauté enfin charitable." C'est alors qu'il notera: "Je m'efforce d'être toujours sincère. Je travaille d'impulsion, je travaille sur les nerfs. Mais mon ciel est calme; c'est ma fierté intérieure et c'est mon désespoir… J'ai tant de sujets captivants et que je voudrais réaliser! Je reste parfois plusieurs mois avant de concevoir ce que je ressens. Il m'a fallu une demi-année pour trouver dans *Louise* la pleine manifestation du Paris qui s'allume, qui répond aux amants… Je finirai quelque jour par écrire des drames sans musique…" *Spontanéité, sincérité* et transfiguration des réalités, c'est-à-dire *sensibilité* seront les maîtres mots de ce programme. En voulant faire de l'art musical un moyen dont les fins sont une éducation sociale, Gustave Charpentier peut être considéré comme l'un des pères de la culture démocratique du XXe siècle. Cette volonté d'unir la production d'une œuvre d'art à une pratique artistique au bénéfice d'une catégorie sociale laborieuse lui fera lutter pour un art direct et moral, ce qui a pu paraître l'effort d'un cœur pur en même temps qu'une naïveté intellectuelle non dénuée, chez certains stratèges qui l'exprimeront par la suite, d'un souci légitime de la conscience prolétarienne au fur et à mesure de son développement. Quand Gustave Charpentier écrit: "Le Conservatoire populaire doit être considéré par Mimi Pinson[21] non seulement comme une école dont l'enseignement lui sera profitable, mais aussi comme une joyeuse et tendre famille où, parmi les agréments de l'art et de la camaraderie, elle apprendra à connaître et à estimer les avantages et les bienfaits du groupement et de l'association. Là se révélera à elle cette vérité qu'il n'y a de bonheur que dans la fraternité, et quand elle aura apprécié par le charme de ses relations avec ses camarades de cours, combien cette fraternité est désirée par tous, de quel prestige joyeux elle dore la vie des humbles, de quelle confiance, de quelle puissance elle fortifie leur espoir, (…) il ne lui restera plus qu'à considérer, tel qu'il lui apparaîtra alors, son devoir envers les siens, envers elle-même, et à préparer, sous les auspices de la souriante Musique, sa future émancipation."

Mao Tsé-Toung ajoutera cela, il y a maintenant tout juste cinquante ans: "Quelle est en dernière

(22) Mao Tsé-Toung: *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan,* discours de clôture du 23 mai 1942.

analyse la source de tous les genres littéraires et artistiques? En tant que *formes idéologiques*, les œuvres littéraires et les œuvres d'art sont le produit du reflet, dans le cerveau de l'homme, d'une vie sociale donnée (...) *Dans le monde d'aujourd'hui*, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle"[22].

Deux inversions de la moralité

Il nous reste à distinguer deux impasses qui découlent de cette nostalgie de l'enthousiasme et de cette quête de l'oubli dans laquelle Gustave Charpentier espère retrouver la fraîcheur de ce transport merveilleux. D'abord, en privilégiant le principe d'émancipation on risque de donner à la musique un statut de simple *objet de connaissance*. Et chacun sait que la connaissance est limitée à l'aptitude à l'aborder, chacun sait que ce savoir, dans son amplitude relative, ne connaît rien de l'intuition, de l'initiation, et de l'inspiration. Dès lors, cet art charitable dont l'insistance sur l'altruisme semble être un élan digne d'admiration, peut produire l'effet contraire à son but prioritaire, et, vidant la musique de sa substance, il dépouille également l'homme de cet art censé l'orienter.

Ensuite, en donnant une valeur morale à la musique, puisque Gustave Charpentier désigne un art égoïste qui, je le suppose, était à l'époque de sa jeunesse celui de C. Franck, puis de G. Fauré – des compositeurs soucieux au premier chef de l'art musical indépendamment des conditions de sa production et de son exploitation, bien qu'elles aient existé et que, par leur origine et dans leur vie, ces artistes en fussent conscients, des compositeurs qui eurent des disciples, suiveurs ou élèves, qui firent de la qualité de l'écriture musicale leur norme bientôt exclusive – en donnant une valeur morale à la musique, disais-je, afin de distinguer la seconde impasse, cet égoïsme dénoncé risque de passer pour la qualité suprême de ces prêtres *orphelins du monde* dans leur chapelle, de ces anachorètes exigeants qui se sacrifient pour la seule vocation de l'œuvre à accomplir parce que le repli sublimé, on le sait, est sans limite, ou plutôt ses limites se confondent avec la plus haute forme de dévouement.

(*) Archives de la Ville de Genève.
Bibliothèque de la société d'histoire et d'archéologie.

(23) L'auteur cite Voltaire pour qui la poésie est la musique des âmes grandes et sensibles.
"Celui qui sent vivement, aime à être vivement ému."

XVII Les prolongements

Des intentions et de l'extinction

Ai-je assez montré dans mes deux précédentes chroniques intitulées l'une, *le changement*, l'autre, *l'engagement*, combien le choix des productions du Grand Théâtre de Genève en 1992, à la fin de la précédente et au début de la nouvelle saison, avait été judicieux pour qui s'intéresse aux relations entre Genève et la Scène de Neuve? Indépendamment de la nature des ouvrages en question, *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny*, puis *Louise*, ce sont les rapports connexes entre le spectacle et le spectateur qui font l'objet d'un si grand intérêt et témoignent en même temps du souci particulier que Brecht et Charpentier ont exprimé à cet égard. Pour ces auteurs, le plaisir engendré par l'œuvre est un moyen destiné à appréhender des fins en soi qui sont l'avènement d'une société plus humaine et l'émergence d'une culture plus généreuse. Pour Brecht, loin d'être un simple véhicule de prise de conscience, une perception née puis emportée dans les flots du bonheur de voir et d'entendre, l'ébranlement que l'œuvre produit sur le spectateur doit être assez fort pour devenir un outil de transformation sociale du monde, de changement des comportements humains. Un outil que tout individu est susceptible de manier, un changement qu'il est à même d'envisager dans sa vie. Pour Charpentier, en associant la création esthétique à une pratique qui développe l'éducation musicale, le peuple de la rue finit par avoir une action sur l'œuvre, il se l'approprie moralement pour exalter son destin. Ce mouvement dialectique de l'œuvre conduite vers un autre monde et du monde concevant une nouvelle œuvre, haute fascination de nos temps modernes, a pu diminuer, paradoxalement, le potentiel sémantique des œuvres et favoriser le désengagement du public. Mais à Genève, avant d'en arriver là, ce mouvement a une belle et sombre histoire depuis deux cents ans et mérite qu'on lui consacre quelques lignes.

Des préjugés et de la conformité

Voyons ce qu'écrit une main anonyme de Neuchâtel, en 1790, sous le titre *Observations sur la comédie, les mœurs des comédiens, et principalement sur le spectacle relativement à Genève… par un* (!) *Citoyen de Genève*[*]. "César mourant sous le bras de Brutus, Gessler expirant sous les coups de Tell, offerts souvent aux yeux du peuple, ont accéléré plus qu'on ne le pense l'avènement de sa liberté[23]. Des traits héroïques, présentés souvent à nos yeux, nous inspirent enfin de l'héroïsme (…) Quel serait l'homme assez dépourvu de sens pour révoquer en doute l'utilité de la Comédie morale et décente, telle qu'on la voit aujourd'hui sur notre Théâtre? Pourrait-on nous persuader que nous sommes insensibles à la honte et au mépris? Car c'est faire cette supposition que de croire que nous ne pouvons pas rougir, ou que nous ne pouvons nous corriger des défauts dont nous rougissons. Cette assertion supposerait les hommes sans amour-propre: cependant l'amour-propre est la base de tous les caractères (…) ô mes Concitoyens! vous avez de la science, du jugement, de l'esprit; mais ce n'est pas assez, sacrifiez aux grâces. Il serait surprenant qu'au milieu des révolutions que la

philosophie vient d'opérer en Europe; que dans ce siècle où les lumières et la raison ont fait les progrès les plus rapides; que dans ce siècle enfin où les préjugés absurdes perdent leur empire, on vît mes Concitoyens s'obstiner encore à être injustes envers les Comédiens; persister à ne voir dans des hommes estimables par leurs talents, et souvent par leurs mœurs, que de vils histrions; à vouloir proscrire du nombre de ses Concitoyens ceux qui courraient cette carrière; à faire rejaillir son mépris sur ceux qui pourraient soutenir des liaisons avec les Acteurs; Ne serait-ce pas mépriser sa propre raison? Ne serait-ce pas se complaire dans la barbarie, au moins à cet égard? Le temps d'abandonner ce préjugé est arrivé sans doute, et malgré les déclamateurs, soi-disant rigoristes, malgré ces prétendus amis de la liberté et qui ménagent si peu celle des autres, malgré ceux, dis-je, qui voudraient nous rendre sauvages, les Genevois seront plus que jamais les amis des Beaux-Arts, du Spectacle et d'une sage liberté. Si l'on établissait un Théâtre convenable à notre forme de Gouvernement, à nos mœurs et à nos usages; si l'on faisait un choix sévère de Pièces; si l'on veillait à ce que tout se passât dans la plus exacte décence, alors on pourrait se flatter de trouver des Acteurs qui réuniraient les talents aux vertus et à la bonne conduite. Et de quel peuple doit-on mieux attendre une telle régénération? Alors les Acteurs, rentrant dans la classe des Citoyens ordinaires, auraient un honneur à conserver, une considération à obtenir, et nous les verrions susceptibles des sentiments délicats, dont notre injuste dédain semble les dispenser, au préjudice des mœurs publiques (…) Éloignons de notre Théâtre les folles illusions du grand Opéra; non seulement ce spectacle n'est pas dans la Nature, mais encore il entraîne après lui la dépravation des mœurs. Le Ballet, duquel il est inséparable, demande beaucoup de femmes, qui n'étant point payées à proportion de leurs dépenses, doivent nécessairement, par des voies honteuses et de séduction, chercher les moyens de subsister. Que surtout les Acteurs honnêtes et de bonnes mœurs soient reçus dans la société, et ne se voient plus exposés aux sarcasmes et aux avanies, alors ils auront tous des mœurs afin de mériter l'estime publique. Sans aller chercher bien loin des preuves de ce que j'avance, quel honnête homme ne se tiendrait pas honoré de soutenir des relations avec Mr. et Mad. B***, l'un et l'autre d'un mérite reconnu, malgré le préjugé? Quant à moi, je me trouve infiniment flatté de cet avantage; l'on peut en dire autant de plusieurs des autres Sujets qui composent en ce moment notre Spectacle (…) Enfin que le Spectacle lui-même, rendu à l'esprit de son institution, deviendrait une vraie école de mœurs, de bienséance, de politesse et de bon goût. Un de mes Concitoyens ayant hasardé un plan de constitution, on me pardonnera, j'espère, de joindre ici l'esquisse d'une Loi,… non d'une Loi politique, mais seulement théâtrale. *ARTICLE I*: Il faudrait que la Ville se chargeât de la direction. On nommerait quatre Commissaires, dont l'un desquels serait Directeur honoraire. Il faudrait de plus un Régisseur-Comédien. *ARTICLE II*: On ne recevrait aucun Sujet, on ne contracterait aucun engagement sans connaître les mœurs, la probité et les talents du Candidat. *ARTICLE III*: On ne permettrait à aucun Acteur de vivre avec une Actrice, sans avoir des preuves de leur mariage. *ARTICLE IV*: Le nom de Genevois

ne devrait plus être un titre pour refuser un homme ou une femme qui aurait du talent pour le Théâtre. *ARTICLE V*: Les Acteurs et Actrices seraient soumis, hors du Théâtre, aux Lois somptuaires. *ARTICLE VI*: Enfin, il ne devrait y avoir aucune distinction entre les Acteurs et les autres individus. Soumis aux mêmes Lois, aux mêmes bienséances, ils devraient jouir des mêmes prérogatives."

Allons danser, on va les faire danser!

N'est-il pas intéressant d'observer que l'irradiation de l'œuvre, à la fin du XVIIIe, repose sur le triomphe de la raison et sur la légitimité de sentiments respectables pour autant qu'une identification sans faille soit faite de la part du comédien à la société qui le tolère? Ce compromis véritablement déraisonnable est-il une stratégie des petits pas qui distingue la comédie morale de l'opéra subversif en vue de favoriser l'installation "durable" du théâtre? Et je me permets d'ajouter ceci: en est-il autrement aujourd'hui? La soumission du comédien et l'instabilité du théâtre ne sont-elles pas exemplaires? Voyons maintenant, cinquante ans après l'ouverture du Théâtre de Genève en dur, combien le peuple genevois réagit à son Théâtre, combien il va vouloir agir sur le Spectacle en dépit du pouvoir bien-pensant qui s'en prend à de prétendus étrangers. Lisons ce compte rendu paru dans Le Fédéral du 29 juillet 1834. "Le bal du Théâtre a été très brillant, et s'est prolongé fort avant dans la nuit: le jardin avait été illuminé et offrait un asile aux danseurs contre l'excessive chaleur de la salle et l'affluence nombreuse qui s'y pressait. Ici, notre tâche d'historien devient pénible, car nous avons à dénoncer les scènes déplorables qui ont eu lieu aux portes du théâtre, et que nous ne saurions raconter sans sentir la rougeur nous monter au front. Chaque équipage qui se dirigeait vers la salle de bal a été accueilli par les clameurs sauvages et les huées d'une foule nombreuse qui en obstruait les avenues: les dames ne pouvaient sortir de leur voiture sans être foulées, froissées, maltraitées, sans se voir l'objet des plaisanteries les plus grossières et les plus indécentes: les chaises à porteurs étaient repoussées de partout par les flots de cette mer orageuse, quelques équipages même ont été ouverts de force, et les personnes qu'ils renfermaient livrées à des actes de grossièreté sans exemple parmi nous. Il n'y a qu'un cri dans le public contre de pareilles saturnales indignes d'un peuple civilisé, et qui déshonorent à jamais les lâches qui s'en sont rendus les instigateurs ou les complices. Les gendarmes, malheureusement trop peu nombreux pour agir efficacement contre les auteurs du désordre, ont été secondés avec énergie par quelques citoyens sortis de la salle du bal, et qui, grâce à leur résistance vigoureuse, sont parvenus à rendre libre l'accès au théâtre. C'est avec un profond sentiment d'indignation et de tristesse que dans notre compte rendu sur le bal de vendredi dernier, nous avons dû raconter le honteux dévergondage par lequel des individus étrangers à cette fête ont voulu la troubler. Nous ne connaissons pas les héros de cette indigne scène; de pareils hommes choisissent toujours pour leurs exploits l'obscurité des foules et de la nuit; leurs noms ne sont inscrits que sur les listes secrètes de lâches embaucheurs. Mais nous n'avons pas assez d'énergiques expressions pour flétrir ces jeux de barbares, ces amusements de

(24) La révolution de juillet 1830 a poussé de nombreux réfugiés dans la Cité de Calvin.
Le retour de James Fazy à Genève dès cette époque se lit entre les lignes: la montée du radicalisme effraie. Dans l'affaire dite "des Polonais" en février 1834, James Fazy s'en prit vivement au régime conservateur. Beaucoup de citoyens soutenaient alors la cause des réfugiés.

bandits qui veulent faire rejaillir sur une population dont ils sont indignes la honte de leur infâme conduite. Genève les répudie, et en les stigmatisant, nous ne faisons que satisfaire les justes exigences de la moralité publique. Au reste, il n'est pas difficile de reconnaître dans de tels scandales cette influence étrangère qui, pour réussir dans ses projets de conquêtes, ne peut s'adresser qu'à des éléments corrompus, et qui prélude par des désordres tramés dans l'ombre à des attaques ouvertes contre les mœurs, les lois et la propriété. Voilà les résultats de cette école impudente qui professe chaque jour parmi nous la haine des supériorités sociales, qui distille goutte à goutte son odieux venin sur nos magistrats, nos concitoyens, même sur nos fêtes nationales[24]. Voilà les élèves qu'elle forme, voilà les satellites qu'elle recrute, et dût-elle aujourd'hui renier leurs actes, les gens clairvoyants n'en reconnaîtront pas moins dans les individus qui hurlaient à la porte de notre théâtre, les disciples des adversaires de l'ordre public et de la nationalité."

(*) Hors scène:
Chronique V

XVIII Le feu et le foyer

En souvenir de la saison 1962-1963 qui fut celle de la réouverture du Grand Théâtre de Genève, victime des flammes le 1er mai 1951.

Prévenir et assagir

Quelques mois avant l'ouverture de la Scène de Neuve (18 octobre 1783), construite sur l'emplacement de *la Grange des Étrangers*, et dans les premières années de l'activité du nouveau Théâtre de Genève, deux règlements furent publiés, le premier de la part de Messieurs de la Justice, le second de la part de Nos Magnifiques et Très Honorés Seigneurs Syndics et Conseils. Ces textes montrent que le souvenir de l'incendie du théâtre de Rosimond reste vivace quinze ans plus tard; que les causes (la situation sociale et politique à Genève) sont moins obscures qu'il n'y paraît et qu'en conséquence les effets enflammés des contacts entre le public et l'acteur doivent être dénoncés, leurs inspirateurs doivent être punis. Les mesures de sécurité se conjuguent avec les principes de la responsabilité de chacun. Dans la précédente chronique, j'ai mis en relief la conformité s'appliquant à la moralité courante à laquelle il va falloir que le comédien se soumette vers 1790. Lorsque je vous ai exposé quelques aspects du Théâtre de Genève sous l'occupation française(*), j'ai relevé la stricte obédience requise par le pouvoir étranger installé dans nos murs, ce pouvoir qui fera fermer les portes de la Scène de Neuve au moindre écart, à la moindre incartade. L'aventure du Théâtre de Genève, en particulier son devenir interne par rapport à l'expansion des apparences que la chronologie rigoureuse ou l'inventaire exhaustif des productions relatent, est celle d'un public discipliné comme un écolier, poli comme un amant patient, et de l'acteur qui va vouloir s'assimiler à *cette figure apprivoisée*, qui va devoir en devenir le reflet magnifié. À tel point, d'ailleurs, qu'à notre époque, deux cents ans après les faits rapportés ci-après, la conformité n'est plus le souci du comédien par rapport au public mais, inversement, elle est un idéal du spectateur par rapport à l'acteur; l'image produite, *cette figure apprivoisée*, est éprise de ce reflet statufié et ne saurait mettre en question ce dressage. Notre troublant théâtre intérieur opère ce mouvement de la conformité au conformisme comme mutation d'une émanation (par identification) à une autre (par projection) de *la même représentation*. Il nous faut donc lire ces règlements pour saisir l'explication plausible de l'apaisement par la répression.

Le premier a été donné le 21 décembre 1782

"Messieurs de la Justice s'étant occupés de ce qui concerne la solidité de la Salle de la Comédie [à Châtelaine], la sûreté des Spectateurs, et des moyens d'établir une règle fixe sur ce qui peut contribuer à la tranquillité du Spectacle, ont ordonné ce qui suit: Le sieur Directeur sera tenu de faire commencer le spectacle à cinq heures précises jusqu'à nouvel ordre. Si par le fait de quelqu'acteur ou actrice, le Spectacle étoit retardé, le sieur Directeur devra rendre compte à celui de Messieurs de la Justice qui y sera en office, pour en être ordonné ce qu'il appartiendra. Les réverbères, qui doivent éclairer l'entrée du Spectacle

(**) Au lendemain de la nuit de l'Escalade, fête patriotique qui fut interdite en 1782 en raison de l'intervention, à la suite de troubles politiques, de la Sardaigne comme puissance garante à Genève, un hôte envers lequel il ne convenait pas de se montrer désobligeant.
Cette suppression de l'ancienne commémoration dura onze ans. Par la suite, il a été rapporté, à tort ou à raison, qu'elle fut assez mal acceptée par une grande partie de la population genevoise.

en dedans et *en dehors*, seront exactement allumés demi-heure avant l'ouverture du Spectacle. Les pompes à feu seront placées dans le lieu qui sera reconnu par Messieurs de la Justice pour être le plus convenable à leur destination, ordonnant au sieur Directeur de veiller à ce qu'il n'y soit fait aucune dégradation. Les cuves, à l'usage desdites pompes, seront toujours pleines d'eau. Il est défendu à toutes personnes de faire aucun bruit qui puisse troubler ou interrompre le Spectacle. Il est de même défendu de jetter (sic) sur le théâtre, lettres, papiers, écrits ou imprimés; interdisant à ceux qui s'en seroient saisis, de les ouvrir ni d'en faire aucune lecture publique. Ils ordonnent que les chauffe-pieds soyent fermés avec des crochets de manière qu'ils ne puissent s'ouvrir en se renversant, à peine d'amende et de prison contre ceux qui les fournissent. Et afin que personne ne l'ignore, les présentes seront imprimées et affichées."

Le second, donné le 15 décembre 1788

"Messeigneurs n'ont pu qu'être vivement affligés en apprenant les désordres qui ont eu lieu dernièrement au Spectacle, et la résistance que plusieurs personnes [le vendredi 12(**)] ne craignirent point d'opposer à l'autorité des Magistrats préposés sur cette partie de la Police. Désirant prévenir le retour de pareils écarts et s'épargner la douleur d'avoir à sévir contre de nouveaux coupables, Mesdits Très Honorés Seigneurs font très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de faire aucun bruit dans la Salle, qui puisse troubler ou interrompre le Spectacle; comme aussi de former aucun attroupement, et ce sous quel prétexte et pour quelle cause que ce puisse être. Enjoignant à chaque particulier de se conformer aux Ordonnances antérieures, publiées par Messieurs de la Justice, et d'obéir promptement et sans aucun délai, ni aucune résistance aux ordres qui leur seront intimés, soit par les Magistrats, soit par leurs Préposés. Et afin que personne ne puisse se dissimuler le danger auquel il s'exposerait, s'il venait à enfreindre des dispositions aussi expresses, Mesdits Très Honorés Seigneurs déclarent, qu'ils puniroient avec sévérité ceux qui par leur conduite chercheroient à renouveller (sic) de pareils désordres. Mandant au Seigneur Lieutenant de tenir la main à l'exécution des présentes, lesquelles sont publiées, imprimées et affichées pour que personne n'en puisse prétexter cause d'ignorance."

De l'assimilation à l'appropriation

Nous allons examiner maintenant l'une des manifestations ordinaires de cette tendance mutuelle à la conformité: épreuve de séduction classée de la part de l'acteur; preuve par la caution de vérité de son prétendu savoir du point de vue du spectateur. Ce fut une garantie durable du répertoire populaire, aujourd'hui disparu, que notre Théâtre a connu au XIXe et dont on découvrira quelques titres ci-après; c'est également une recette de fabrication des "ouvrages-marchandises-à-succès" en faveur de nos jours. Il s'agit des "débuts", un terme qui ne désigne nullement, pour un comédien, les premiers pas de sa carrière, mais qui exprime cette apparition par laquelle l'appréciation va pouvoir être portée par le public sur l'interprète, exactement comme les aficionados attendent en connaisseurs les matadors

CAFE PUBLIC

dans les arènes. Si le jeu ne correspond pas à ce qui est connu, à ce qui est admis – avec ce caractère quasi apodictique de la bienséance scénique –, l'artiste court le risque d'être renvoyé sur-le-champ. Voici donc quelques exemples relatifs aux "débuts", tirés des comptes rendus de l'époque, publiés sous la forme de feuilleton dans Le Fédéral.

Sur le mode compréhensif: du 16 août 1833

"L'ouverture du Théâtre s'est faite mardi devant une affluence de spectateurs telle, que la salle s'est trouvée trop petite. La chaleur pesante d'une journée orageuse n'avait pas ralenti l'empressement du public, dont la curiosité se trouvait vivement excitée par tout le bien qui avait été dit d'avance sur la composition de la nouvelle troupe. Je ne sais pas jusqu'à quel point c'est une chose difficile de choisir un rôle de début; mais j'ai presque toujours remarqué que les acteurs sont mal inspirés dans ce choix. Ils veulent en général faire de l'effet, éblouir et, comme ils disent, enlever leur auditoire, et pour cela ils croient devoir se prendre aux rôles les plus forts et les plus brillants du répertoire. Mauvaise méthode, tout à fait contraire à leurs intérêts, parce que ce jour-là le public est tout yeux et tout oreilles; il est exigeant parce qu'il attend beaucoup, et difficile parce qu'il a toujours d'anciennes prédilections qu'il n'oublie pas et avec lesquelles, à tort ou à raison, la comparaison est toujours malheureuse; joignez à cela que l'on est en général mal secondé par ses camarades qui ont bien voulu se sacrifier à cette première impression. Quand bien même les camarades n'y pourraient rien, ce n'est pas dans l'émotion d'un début que l'on jouit de tous ses moyens. »

Sur le mode interrogatif: du 20 août 1833

"La troupe dramatique et lyrique continue à mériter de plus en plus la faveur du public; chaque jour nous révèle de nouveaux talents et un ensemble plus satisfaisant; c'est sous ce dernier point surtout qu'elle présente un résultat qui n'avait point encore été obtenu à Genève, résultat extrêmement rare parmi les troupes de villes secondaires où apparaissent en général un ou deux sujets de talent au milieu d'une foule de nullités intolérables. Ici ce n'est point le cas: la scène est toujours remplie; on ne pourrait pas citer une lacune sensible et les moindres rôles sont rendus avec le même scrupule que les plus importants (...) *La Lettre de change* et *Le Chaperon rouge* nous ont offerts deux nouveaux débuts, ceux de Mme Pépin et de M. Martin. Nous attendons une seconde épreuve pour porter un jugement sur ce dernier (...) Mme Pépin, vous êtes pleine de grâce, de légèreté, de finesse, vous chantez comme un ange, vous êtes charmante, et je rends, le premier, hommage à tous vos mérites; mais veuillez me dire quel est votre emploi dans la troupe, car vous jouez également les soubrettes, les ingénues, les fermières, les coquettes, tout cela me semble un peu incompatible; vous avez l'air d'une utilité et c'est faire injure à votre talent; il faut que l'administration vous ménage dans son intérêt et que vous vous ménagiez dans le vôtre; vous êtes fort bien dans chacun de ces emplois, mais vous serez mieux encore dans l'un ou l'autre spécialement et vous savez le proverbe: qui trop embrasse..."

Sur le mode expéditif: du 13 septembre 1833

"Le Théâtre, momentanément clos pour les fêtes religieuses, a été rouvert mardi 3 courant. C'était le troisième début de Mme Dossonville: il a été orageux, un horrible concert de sifflets a accueilli cette actrice dans le rôle de Mme Charlotte de *La Fiancée*. C'était à ne pas s'entendre, à désespérer les oreilles sensibles. On dit que Mme D. ne reparaîtra pas. Cette rigueur du public a de quoi surprendre; car celle qui en était l'objet n'était ni plus ni moins médiocre que plusieurs autres artistes qui ont subi, sans échec notable, l'épreuve des débuts. Mais en vérité nous croyons que la pauvre Mme D. a payé pour tous; que le public, mécontent d'avoir été trop facile pour quelques-uns, s'est vengé sur elle des défauts qu'il reprochait aux autres: il a voulu décharger sa mauvaise humeur sur quelqu'un; faire un exemple, ou selon l'expression du jour, faire de la force, pour qu'on s'imaginât qu'il en avait: or on sait que quand le public de Genève se met à siffler, il ne fait pas les choses à demi. Il y a aux troisièmes loges des siffleurs de première force, gens de pratique et d'expérience, s'exerçant par une répétition générale, le dimanche, dans les entractes: si le rideau ne se lève pas au gré de leurs désirs, rien n'égale l'aigreur déchirante, la pénétrante énergie des sons aigus qu'ils font entendre; c'est une tempête comparable aux plus beaux jours des théâtres populaires de Paris, à la première représentation d'un mélodrame à La Gaieté ou à L'Ambigu; il n'y manque que les pommes cuites, les écorces d'orange et autres projectiles: le tout au grand scandale des étrangers qui ne s'attendent pas à ouïr de pareilles bacchanales chez le peuple genevois, si grave, si sage et si posé."

(25) Francis Poulenc: *Dialogues des Carmélites.* Deuxième tableau: la prieure à Blanche.

(*) Journal de Genève.

XIX La troupe

Ce n'est pas la Règle qui nous garde, c'est nous qui gardons la Règle[25]

Avant de parcourir ces lignes, jetez un coup d'œil sur l'illustration ci-contre: Collot D'Herbois, directeur du Théâtre de Genève, et l'ensemble de ses collaborateurs. Connu en France comme auteur dramatique, il tint cette charge dès le 9 mai 1784 jusqu'en 1787. Le 9 mars 1993, la première des *Dialogues des Carmélites* est inscrite à l'affiche du Grand Théâtre. Cet ouvrage a pour thème la terreur et la mort. Il garde la mémoire du massacre à Paris des Carmélites de Compiègne, le 17 juillet 1794. Y a-t-il un lien qui n'est pas de la petite histoire entre ce spectacle, présenté près de deux cents ans après les faits, ce Théâtre, ce directeur et les seize religieuses guillotinées? Il faut savoir que Jean-Marie Collot D'Herbois, ce membre justicier qui entrera le 6 septembre 1793 au Comité de salut public, devint président de la Convention nationale, le 3 juin 1793. Il fut réélu à cette haute fonction le 1er thermidor an II, c'est-à-dire le 19 juillet 1794. "Plus le corps social transpire, plus il est sain", professait notre acteur-directeur, dix ans après son passage dans notre ville. Où mène le théâtre? De l'éphémère à l'irrémédiable. La terreur, c'est le spectacle sans rideau. Le discours de la terreur est la moralité de demain justifiée par les atrocités d'aujourd'hui. Une parole prononcée, sauf exception, sans voile. L'attrait du sacrifice, comme spectacle du martyre, est une tentation grandiose du révolutionnaire et du religieux. La mort c'est la mort et rien d'autre. Le mystère, l'héroïsme, constituent cet ingrédient de la vie qui veut donner du goût à ce qui est inconnu, pour refaire du théâtre, au mieux comme un rire de dérision, au pire comme l'immortel démon des valeurs. L'homme religieux et le révolutionnaire sont comme paume et revers de la main, c'est bien connu. D'un côté, la Règle les garde, de l'autre, ce sont eux qui gardent la Règle.

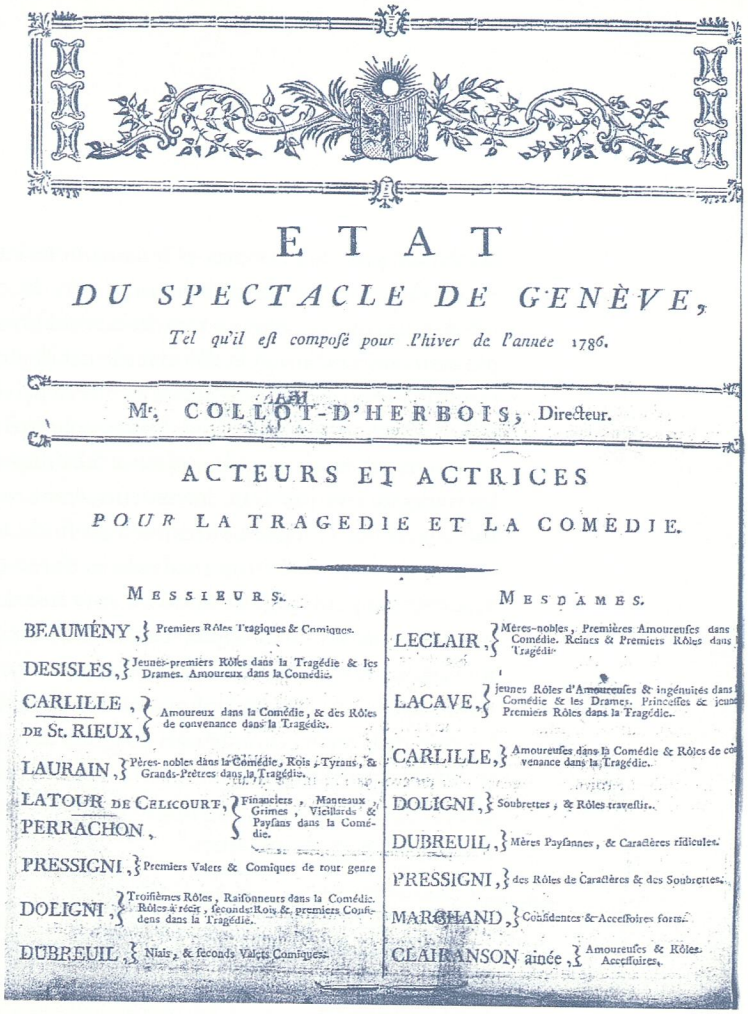
L'expérience du passé

Toutefois, par le biais de la religion et de la révolution, je voulais aborder autre chose. On doit à Calvin d'avoir défendu l'honneur de Dieu à Genève. On doit à Collot D'Herbois d'avoir permis que se posent de vraies questions sur le théâtre à Genève, d'être à la source d'une réflexion sur le besoin de représentations durant toute l'année, ainsi que sur les qualités d'une troupe. Voici comment ces questions furent posées, le 23 janvier 1834[*], après que les statuts de la nouvelle société pour l'exploitation du Théâtre – dont le trésorier était le banquier et ami des arts Albert Hentsch, le secrétaire étant le poète chênois John Petit-Senn – furent déposés le 17 février 1833. "Le Théâtre de Genève peut-il être ouvert avec fruit pendant tout le courant de l'année? L'autorité permettra-t-elle cette innovation? Il est convenu de dire, sur le premier point, que notre ville n'est pas assez peuplée pour supporter toute l'année le poids d'un théâtre, qu'il sera nécessairement désert pendant la belle saison et qu'il y aurait folie à vouloir tenter cette épreuve. Ce raisonnement ne nous paraît pas tout à fait concluant. Si nous consultons le passé, nous verrons que l'ancien théâtre de Châtelaine n'était fermé que depuis juillet

jusqu'en septembre, et cependant il était fort couru, en dépit des obstacles de toute espèce qui semblaient devoir s'opposer à ce résultat. Sous le régime de 1782, le Spectacle n'était guère moins suivi l'été que l'hiver; il nous souvient même que pendant une semaine du mois d'août 1785, on donna deux représentations par jour, événement dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Il est vrai que Dugazon et Mme Darboville figuraient sur la scène; mais il n'est pas moins vrai de dire que MM. Collot D'Herbois et Desplaces firent d'excellentes affaires pendant le temps qu'ils eurent la direction. Sous le régime français, le Spectacle ne se trouvait interrompu que pendant la quinzaine du jeûne, et cette interruption n'était point le fait d'un scrupule religieux; elle avait lieu simplement pour donner quelques jours de repos aux acteurs; c'était une espèce de vacance dans le genre de celles qu'on accorde au Collège. Mais qui pourra dire que la salle était déserte pendant la soi-disant morte saison? Qu'on veuille bien se rappeler ces représentations données dans la canicule, et où l'on bravait trente degrés de chaleur pour entendre successivement Molé, Contat, Elleviou, Martin, Perlet, Josserand, Mme Belmont et Talma. Qu'on se rappelle enfin les succès récents de Mlle Jenny Vertpré!"

Des artistes étrangers

"Belle merveille vont s'écrier nos trembleurs! Il vous faudra donc de toute nécessité des acteurs de Paris pour que l'entreprise puisse se soutenir pendant l'été? Oui, messieurs; c'est précisément là où nous en voulions venir. Rien de plus facile que d'avoir alors ces acteurs en passage. C'est le moment où ils quittent



ETAT

DU SPECTACLE DE GENÈVE,

Tel qu'il est composé pour l'hiver de l'année 1786.

Mr. COLLOT-D'HERBOIS, Directeur.

ACTEURS ET ACTRICES

POUR LA TRAGEDIE ET LA COMEDIE.

MESSIEURS.

BEAUMÉNY, } Premiers Rôles Tragiques & Comiques.

DESISLES, } Jeunes-premiers Rôles dans la Tragédie & les Drames. Amoureux dans la Comédie.

CARLILLE, } Amoureux dans la Comédie, & des Rôles de convenance dans la Tragédie.

DE St. RIEUX, }

LAURAIN, } Pères-nobles dans la Comédie, Rois, Tyrans, & Grands-Prêtres dans la Tragédie.

LATOUR DE CELICOURT, } Financiers, Manteaux, Grimes, Vieillards & Paysans dans la Comédie.

PERRACHON, }

PRESSIGNI, } Premiers Valets & Comiques de tout genre

DOLIGNI, } Troisièmes Rôles, Raisonneurs dans la Comédie. Rôles à récit, seconds Rois & premiers Confidens dans la Tragédie.

DUBREUIL, } Niais, & seconds Valets Comiques.

MESDAMES.

LECLAIR, } Mères-nobles, Premières Amoureuses dans la Comédie. Reines & Premiers Rôles dans la Tragédie.

LACAVE, } jeunes Rôles d'Amoureuses & ingénuités dans la Comédie & les Drames. Princesses & jeunes Premiers Rôles dans la Tragédie.

CARLILLE, } Amoureuses dans la Comédie & Rôles de convenance dans la Tragédie.

DOLIGNI, } Soubrettes, & Rôles travestis.

DUBREUIL, } Mères Paysannes, & Caractères ridicules.

PRESSIGNI, } des Rôles de Caractères & des Soubrettes.

MARCHAND, } Confidentes & Accessoires forts.

CLAIRANSON aînée, } Amoureuses & Rôles Accessoires.

la capitale pour la province, et nous saurons ici leur tresser des couronnes aussi bien qu'ailleurs. Et qu'on ne croie pas que la présence momentanée d'un ou de plusieurs sujets distingués soit dans le cas de nuire à la troupe ordinaire lorsqu'elle se trouvera privée de tels acolytes. Quelques jours d'intervalle suffiront pour remettre les choses à leur place et faire disparaître les traces de comparaison. Les acteurs ayant eu sous les yeux de bons modèles, mettront à profit ces leçons indirectes, ils deviendront meilleurs et partant plus agréables au public. Celui-ci qu'on aura mis dans la possibilité de voir et d'apprécier des célébrités qu'il ne connaissait que par la gazette, s'affectionnera davantage au théâtre, et la direction n'y perdra rien. Le goût de la scène, comme tous les goûts du monde, se fortifie par l'usage. Il convient mieux en conséquence d'en entretenir l'habitude que de la rompre par des craintes chimériques."

Si Rousseau revenait…

"Il faut des spectacles aux grandes villes, a dit Rousseau. Si ce grand homme, qui lança toutes les foudres de son éloquence contre l'établissement d'un théâtre à Genève, paraissait au milieu de nous aujourd'hui, loin de persévérer dans son anathème, il nous classerait au nombre des cités auxquelles un Spectacle est nécessaire. Nous ne sommes plus le même peuple; nos mœurs ont changé, notre population n'est plus homogène. Nous ne sommes plus ces austères républicains toujours sur le qui-vive, fourbissant nos mousquets pour être constamment prêts à repousser les coups d'une aristocratie ambitieuse, intrigante et déloyale. Notre existence politique et industrielle a subi d'immenses variations. Le grand commerce a disparu pour faire place à des affaires purement de localité. Nos ressources consistent dans notre fabrique d'horlogerie, dans la réputation de nos corps académiques, dans l'appât que nous pouvons offrir aux étrangers, soit par nos moyens d'instruction, soit par les agréments que présentent la ville et les environs. Il convient donc d'étendre, de perfectionner, de multiplier ces causes de notre bien-être, et le Théâtre, concourant à notre prospérité, également goûté par les étrangers et les nationaux, formant un complément d'éducation, doit trouver sa part dans les allocations que fait l'État pour soutenir tous les établissements utiles. L'association qui dirige maintenant le Spectacle se forma dans un but patriotique, loyal et désintéressé. Elle voulut relever la scène, la rendre plus digne de Genève, et ne recula devant aucun sacrifice pour obtenir ce résultat. Il faut le dire, ses efforts n'ont été encouragés ni par l'autorité, ni même par une partie du public; l'une n'a rien ou presque rien fait; l'autre s'est montrée exigeante, parfois tracassière; et cependant si le Théâtre tombait à Genève, on ne tarderait pas à ressentir les tristes effets de cette chute, les conséquences fâcheuses qui en résulteraient pour la prospérité et peut-être pour la tranquillité publique. On s'empresserait alors de le relever; mieux vaut l'assurer tout de suite sur des bases solides."

L'examen du présent

Il faut admirer les questions qui furent posées jadis pour le rayonnement de la ville et pour le respect de ses habitants. Aujourd'hui les nouveaux trembleurs

sont des spécialistes de la culture: les professionnels de la profession pensent pour nous tous. Que ne pensent-ils à voix haute tout ce qu'ils pourraient exposer sous la forme du discours maniant la période, une rhétorique chère aux révolutionnaires?

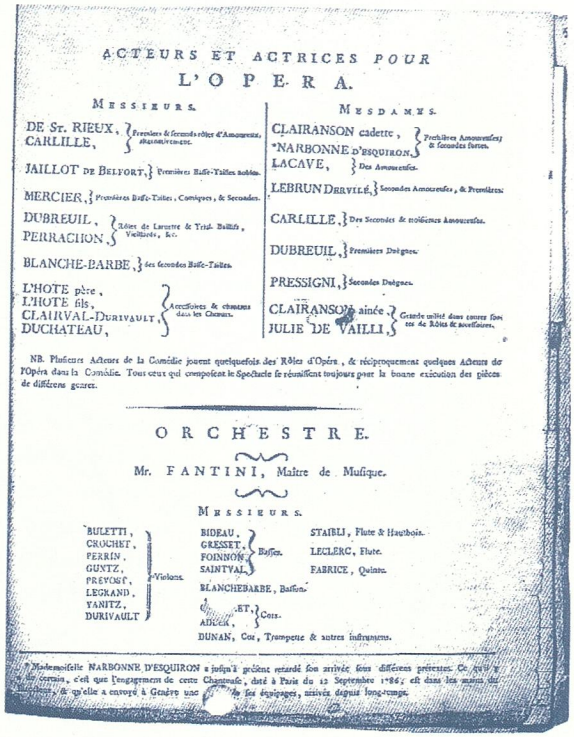
– Quand on songe à la fondation du Conservatoire de musique, en 1835, qui proclame dans son prospectus sa volonté "de populariser dans notre patrie les connaissances indispensables à tout bon musicien et de mettre en circulation dans les masses les seuls vrais principes de toute éducation musicale";

– Quand on songe aux sociétés de musique, dont la Société de chant sacré, qui précéda cette institution de quelques années dans le but "d'encourager la musique sacrée et de promouvoir la qualité du service religieux";

– Quand on songe à Émile Jaques-Dalcroze, qui fonda son Institut en 1915 pour "faire valoir l'importance du corps physique dans la musique";

– Quand on songe à Fernand Closset, qui assuma dès 1936 la direction du futur Conservatoire populaire, un établissement créé quatre ans auparavant, qui prit d'abord le nom d'École sociale en vue de "mettre l'enseignement de la musique à la portée de tous";

– Quand on songe à Henri Gagnebin, directeur pendant vingt-cinq ans du Conservatoire de la place Neuve, et qui fonda en 1938 les Concours internationaux d'Exécution Musicale de Genève, n'est-on pas en droit de se demander ce qu'il reste de ces efforts de formation? Ne reste-t-il que de l'instruction et non une culture qui a germé, qui a donné naissance à autre chose qu'à cette accumulation des connaissances que dispensent de surcroît les écoles de formation générale? Un Centre lyrique de jeunes chanteurs, dû à l'initiative de Herbert Graf, est mort-né! Une troupe de ballet pour la survie de laquelle il faut être constamment sur le pied de guerre! Ne doit-on pas s'étonner d'entendre toutes les déclarations d'intention qui se gargarisent du verbe populariser, du verbe pratiquer, et qui crachent comme glairure le complément (prétendument) direct: la musique. Il est temps que l'exigence de qualité qui est, il est vrai, à la portée du commun des mélomanes aujourd'hui, soit mesurée aux fruits de l'arbre que Genève a planté dans ce domaine. Ne parlons plus de ce que cela coûte, parlons franchement de ce que cela nous rapporte!



ACTEURS ET ACTRICES POUR
L'OPERA.

MESSIEURS.

DE ST. RIEUX, CARLILLE, } Premiers & seconds rôles d'Amoureux, Magistrats, &c.
JAILLOT DE BELFORT, } Premières Basse-Tailles nobles.
MERCIER, } Premières Basse-Tailles, Comiques, & Secondes.
DUBREUIL, PERRACHON, } Rôles de Lurette & Trial-Bailli, Vieillards, &c.
BLANCHE-BARBE, } ses secondes Basse-Tailles.
L'HOTE père, L'HOTE fils, CLAIRVAL-DURIVAULT, DUCHATEAU, } Accessoires & chanteurs dans les Chœurs.

MESDAMES.

CLAIRANSON cadette, *NARBONNE D'ESQUIRON, } Premières Amoureuses & secondes fortes.
LACAVE, } Des Amoureuses.
LEBRUN DERVILLÉ, } Secondes Amoureuses, & Premières.
CARLILLE, } Des Secondes & troisièmes Amoureuses.
DUBREUIL, } Premières Dugnes.
PRESSIGNI, } Secondes Dugnes.
CLAIRANSON aînée, JULIE DE VAILLI, } Grande utilité dans toutes sortes de Rôles & accessoires.

NB. Plusieurs Acteurs de la Comédie jouent quelquefois des Rôles d'Opéra, & réciproquement quelques Acteurs de l'Opéra dans la Comédie. Tous ceux qui composent le Spectacle se réunissent toujours pour la bonne exécution des pièces de différens genres.

ORCHESTRE.

Mr. FANTINI, Maître de Musique.

MESSIEURS.

BULETTI, CROCHET, PERRIN, GUNTZ, PREVOST, LEGRAND, YANITZ, DURIVAULT } Violons.
BIDEAU, GRESSET, FOINNON, SAINTVAL } Basses.
BLANCHEBARBE, Basson.
[illegible]ET, ADECK } Cors.
DUNAN, Cor, Trompette & autres instruments.
STAIBLI, Flute & Hautbois.
LECLERC, Flute.
FABRICE, Quinte.

Mademoiselle NARBONNE D'ESQUIRON a jusqu'à présent retardé son arrivée sous différens prétextes. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'engagement de cette Chanteuse, daté à Paris du 12 Septembre 1786, est dans les mains de [illegible], & qu'elle a envoyé à Genève une [illegible] de ses équipages, arrivés depuis long-temps.

Perrin
L. Leland del
Le Rieur
C. Bastard sculpsit

(*) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Manuscrit 905, vol. 2.

XX Vedettes et victimes

Dans mon avant-dernière chronique, le Feu et le Foyer, j'ai signalé l'existence d'un règlement datant du 15 décembre 1788. À cette occasion, j'ai écrit que les dispositions de ce règlement traduisaient l'origine probable de l'apaisement [du public] au moyen de la pratique répressive. Or, je n'ai pas indiqué les motifs qui servirent de prétexte à cette publication. Les voici tels qu'ils furent rapportés dans le journal manuscrit d'Ami Dunant.(*) Cette leçon très genevoise vaut bien plus que le fromage du célèbre fabuliste. Deux mots d'introduction sont utiles pour aborder cette lecture avec le sourire et la prudence. Dans l'intérêt que je porte à examiner les rapports entre une cité et son théâtre, j'en suis venu à considérer qu'à juste titre la représentation inquiète, dès lors que le théâtre s'en empare comme d'un *sujet en soi*: il faut viser bien plus loin que le mince contenu de la représentation, il faut s'attaquer à la question clé: que veut donc dire représenter? Quelles sont les conséquences extrêmes d'une telle action? Le théâtre peut être reflet, conflit, perspective de lui-même, comme l'est une fugue dans l'écriture musicale. Tel est l'*objet de la représentation*. Il ne peut être occasion de rupture dans une société, sinon dans des périodes fatales comme celle de la Terreur au temps de la Révolution. Alors, la représentation comme *sujet* est agissante, unique et irréversible. À l'opposé, notre état de culture aujourd'hui, ayant fait de l'*objet de la représentation* sa (bonne) conscience, perçoit avec une "équivalence" (dont on dénoncera un jour la violence et l'inhumanité) des expressions neutres de propreté comme le nettoyage ethnique et le détartrage des dents. Le côtoiement publicitaire s'en accommode complaisamment. Il se produit une calcification des mots qui, elle aussi, est unique, agissante et irréversible. Elle entraîne un comportement distrait, distant, bientôt "absent" du phénomène et l'on peut dire que l'*objet de la représentation* engendre à son tour une rupture dans une société qui fait de sa culture le ferment de son irresponsabilité. Voici maintenant les lignes d'un bon pasteur calviniste qui craignait que les charmes d'une actrice fussent susceptibles de bouleverser le monde. Heureux temps! Et toujours, porté ailleurs, bienheureuse question!

Le jeune Audéoud l'aimoit passionnément … sa santé en étoit fort altérée

"Une actrice nommée DuLac jouant assez bien dans divers genres ayant séduit le fils de Mr. l'Auditeur Audéoud âgé de dix-huit ans, Mr. l'Auditeur eut de la peine à obtenir des Syndics vu son utilité qu'elle fut mise hors de la ville. Le 9 décembre 1788, il voulut bien pour la dédommager donner vingt louis à elle et vingt louis au Sr. Saint-Géran [le directeur du Théâtre] qui seroit privé d'une actrice qui attiroit du monde: Le jeune Audéoud l'aimoit passionnément, il la voyoit depuis longtemps, sa santé en étoit fort altérée. Mrs. les Syndics avoient défendu à cette fille de l'attirer, elle leur avoit désobéi, le Gouverneur du prince Édouard avoit déjà requis qu'elle fut mise hors de la ville, c'étoit une actrice très corrompue et très dangereuse, comme le prince avoit plus de vingt ans on partit du principe qu'il étoit en âge s'il le vouloit de résister à l'actrice. Un autre acteur a rendu enceinte

la fille de Mr. Lossier, régent, âgée de vingt-quatre ans, il s'est sauvé pour éviter toute dépense et procédure, l'hôpital s'est chargé de l'enfant, la fille n'ayant rien. Le 10 décembre 1788, il y eut assez de bruit au Spectacle, parce qu'il se format une cabale entre des jeunes gens pour redemander la DuLac, contre la défense faite précédemment on jettat des papiers sur le théâtre qui renfermoient des éloges de l'actrice nommée DuLac, des regrets sur l'ordre à elle donné de partir, des instances pour la rappeller, on disoit que Mr. l'Auditeur Audéoud n'avoit qu'à enfermer son fils, que puisque l'on avoit voulu un Spectacle on devoit s'attendre que les actrices n'auroient pas plus de mœurs ici qu'ailleurs, qu'il étoit injuste de priver le public qui s'étoit abonné d'une actrice qui lui étoit agréable et on demandat avec grandes instances que ces papiers fussent lus, mais Mr. l'Auditeur Labat qui étoit de piquet les mit à sa poche, et voyant le bruit augmenter et que la Comédie étoit finie, il fit sur le champ éteindre presque toutes les lumières et l'on se retirat. Le 11 décembre 1788 on jettat encore des papiers sur le théâtre, Mr. l'Auditeur Audéoud qui étoit de piquet les prit et les lut, il contenoient à peu près les mêmes idées que ceux du 10 décembre, on lui criat de beaucoup d'endroits de les lire tout haut, il les reposat, il ordonnat qu'on se tut, plusieurs continuèrent à crier, il allat imposer silence à Mr. l'Avocat Calandrin, à son frère le cadet, et à Mr. Sarasin Liotard, lieutenant en Prusse, ici en semestre, qui parloient très haut."

Mr. l'Avocat Calandrin prit une clé dont il se servoit comme de lorgnette pour le lorgner

"Mr. Audéoud à cause de sa vue basse les lorgnait, Mr. l'Avocat Calandrin prit une clé dont il se servoit comme de lorgnette pour le lorgner; Ils lui parlèrent avec peu de respect, il leur ordonnat de le suivre, ils dirent qu'ils ne le connoissoient pas, qu'il n'avoit ni manteau ni collet, il leur répliquat qu'il alloit chercher des huissiers qui leur montreroient son pouvoir, dans cet intervalle ils allèrent se réfugier en pays étranger dirent-ils, dans la loge du Résident de France. Quatre huissiers vinrent les y chercher, ils fermèrent la porte et firent quelque menace, par prudence Mr. Audéoud se retirat avec ses huissiers, et il fut hué par plusieurs personnes du parterre, et des loges qui crioient quel Auditeur a-t-on élu, etc… Le lendemain matin Mr. Audéoud fit son rapport à Mrs. les Syndics, le Conseil en délibérat et par son ordre Mrs. Calandrin et Sarasin furent mis en prison, chacun séparément en chambre clause (sic), et l'on décidat qu'on instruiroit une procédure contre eux. Le 12 décembre 1788 le Conseil sachant que plusieurs jeunes gens, ouvriers commis, piqués du départ de la DuLac, de ce qu'on avoit manqué d'égard au parterre, en éteignant les lumières avant que tout le monde fut sorti et surtout de l'emprisonnement de ces trois Mrs., se proposoient de troubler le soir le Spectacle, crut cependant qu'il ne falloit pas à cause de cela le suspendre, ni les craindre, mais prendre des précautions: En conséquence on décidat que Mrs. les Syndics Micheli, Ami Rilliet et Mr. Desarts, lieutenant de police s'y trouveroient avec deux Auditeurs, que l'on doubleroit la garde ordinaire: Mais leur présence n'arrêtat pas le

désordre, après deux actes joués plusieurs ne firent que tousser, crier, chanter, battre des mains et avec des petites planches, demander la DuLac et le relâchement des prisonniers; malgré les ordres réitérés de se taire, on en saisit quelques-uns, on les menat au corps de garde de Neuve, le bruit augmentant l'on ordonnat à tout le monde de sortir, le parterre n'obéit qu'aux soldats que l'on y fit entrer, la foule augmentat vers la place du Spectacle, on jettoit des pierres sur les soldats et les huissiers qui prirent encore quelques personnes."

Le reste de la ville informée de ce qui se passoit, la multitude accrut le désordre

"On ne put plus en être maître, elle paroissoit vouloir briser les portes et les vitres, mettre le feu au Spectacle, et libérer les prisonniers quand on les mèneroit en prison Alors Mr. le Syndic Micheli voyant qu'elle ne se retiroit pas malgré ses ordres, et que les pierres étoient tombées près de lui, en sa qualité de Président du Conseil Militaire le rassemblat dans la Salle du Spectacle, l'on décidat de faire prendre les armes au régiment, que quatre compagnies s'empareroient de la place, se posteroient aux quatre côtés, forceroient les gens à se retirer, que deux autres compagnies se placeroient à Bel-Air et en bas la Cité, feroient en aller le monde, que les autres compagnies enverroient des patrouilles de vingt hommes par la ville qui empêcheroient tout bruit et tout attroupement. Les ordres donnés furent exécutés avec beaucoup de succès, de modération et de prudence; la foule entendant Mr. le Major Bentzer (qui avait la commission d'effrayer et non de faire feu) ordonner à la troupe de charger ses fusils et ensuite de marcher en avant se retirat très vite en criant des sottises et jettant des pierres. Il n'y eut aucune personne blessée dangereusement, seulement des contusions et des manteaux d'huissiers déchirés. Dans la nuit il n'y eut plus que des patrouilles nombreuses et fréquentes par la ville, à onze heures de la nuit l'on menat en prison les personnes qui avoient été détenues à la Porte Neuve, et l'on mit des factionnaires devant les prisons. À dix heures et demie de la nuit le Conseil fut assemblé selon l'article 30 p. 128 du titre 23 de l'Edit de 1782, les Syndics lui rendirent compte de tout ce qui venoit d'être fait par le Conseil militaire lequel fut approuvé, il le fut aussi par le 200 qui fut convoqué l'après-midi à deux heures pour entendre un rapport sur le tout, le 200 priat le Conseil Militaire de continuer à faire le nécessaire pour maintenir le bon ordre, et décidat qu'à l'avenir quand le Conseil Militaire auroit fait son rapport il donneroit liberté pour que l'on opinat s'il avoit bien agi, ou dans le cas contraire, si l'on devoit procéder à son grabeau. La Comédie a été suspendue le samedi 13 et le dimanche 14. Le 15 le Conseil condamnat Mr. l'Avocat Calandrin à un mois de prison en chambre clause et son frère avec Mr. Sarasin à quinze jours, et que de plus Mr. Sarasin seroit encore en prison chez lui pendant quinze jours, ils parurent tous les trois en Conseil, où on leur lut leur jugement à huis clos. On fit une publication le 15 pour défendre de jetter aucun papier sur le théâtre, de troubler la tranquillité, de faire aucun attroupement aux environs du Spectacle, et qu'on eut à obéir aux Magistrats préposés sous peine d'être punis. On résolut qu'un Syndic régnant et deux Auditeurs se reveroient aujourd'hui

au Spectacle, qu'il y aurait au-dehors des factionnaires aux quatre coins de bâtiment, un en bas de la Treille, et un en bas la Tartasse pour prévenir tout attroupement, et qu'à l'avenir on placeroit cinq grenadiers dans le parterre. Le soir il y eut très peu de monde au Spectacle, il n'y avoit que quinze Dames, quand ceux qui avoient fait du bruit le 12 virent des soldats dans le parterre, ils demandèrent leur argent et se promenèrent avec plusieurs autres autour du bâtiment, cependant il ne se passat aucun désordre."

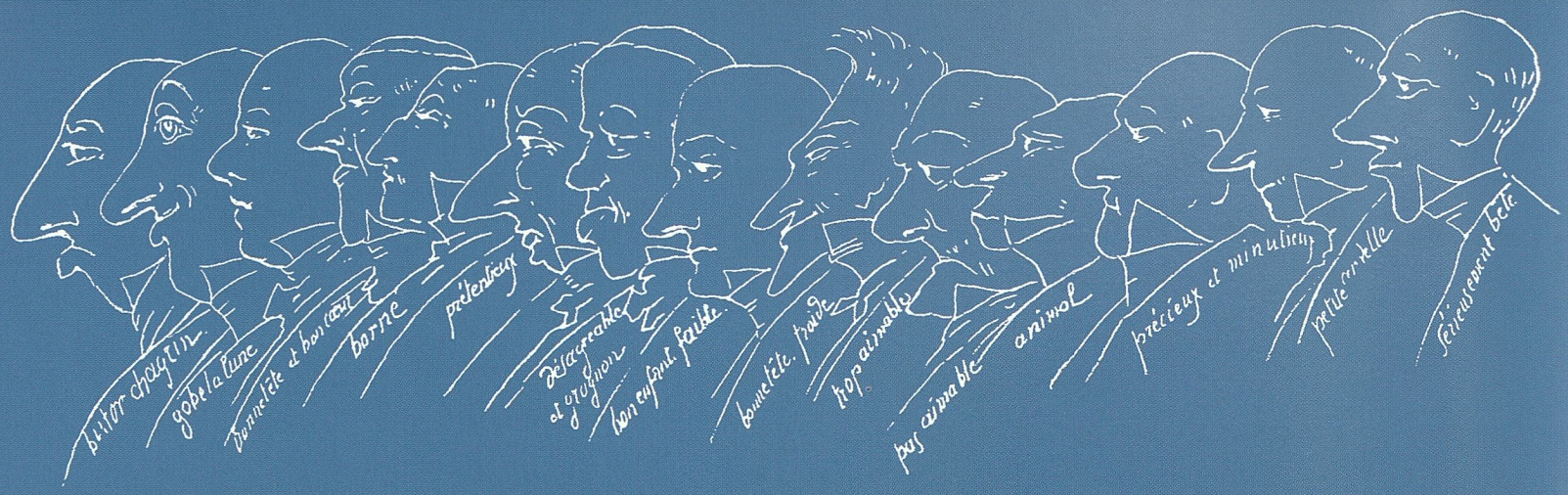
Plusieurs Mrs. du haut et du bas de la ville ont dit qu'ils ne retourneroient pas à la Comédie tant qu'il y auroit des soldats au parterre

"Le 16 décembre 1788, il fut permis à Mrs. Calandrin et Sarasin de se voir, et de voir leurs parens et non leurs amis. Le Conseil ayant renvoyé à l'Audience à juger les dix prisonniers, ils y furent mandés, censurés à huis ouverts: Le plus coupable, un Allemand commis chez Mr. Burlin fut condamné à un mois de prison en chambre clause, un jeune Rival à quinze jours de prison chez lui, à donner un écu à un huissier qui iroit chaque jour voir s'il se tenoit chez lui et à être banni du Spectacle pour deux mois, Morel fils du potier qui avoit jetté des vers sur le théâtre à quelques jours de prison en chambre clause, à ne pas venir au Spectacle qu'après Pasque, et que dès cette époque il n'iroit pas sans la permission de son père qui l'avoit ainsi désiré, les autres parmi lesquels étoit Pioche caffetier âgé de 65 ans, à quelques semaines d'interdiction du Spectacle, un jeune Desaune qui avoit fait les vers jettés sur le théâtre ayant quitté Genève fut assigné à son dernier domicile, il revint se rendre en prison et fut condamné à quinze jours de prison en chambre clause, le compliment de regret qu'il avoit mis dans la bouche de la DuLac contenoit un appel de sa cause au public. Le 21, les parens de Mrs. Calandrin et Sarasin ont présenté requête au Conseil pour abréger leur prison, mais le Conseil ne l'a pas admis parce que ces trois Mrs. n'avaient pas voulu la signer et demander eux-mêmes aucune grâce au Conseil."

Une ~~bonne~~ actrice nommée Dulac jouant assez bien des divers genres ayant séduit le fils de
Mr l'auditeur Audeoud agé de 18 ans, Mr l'auditeur eut ~~beau~~
~~tout~~ la peine à obtenir des syndics
~~tout~~ la peine à obtenir un son utilité qu'elle fut mise hors de la
ville, ~~le comte~~ ~~il voulut faire~~ ~~le comte~~ ~~l'effetter~~ il gagna pour lad. dommage et ~~qui~~ donna 20 louis à elle
et 20 louis au Sr St Serand qui seroit privé d'une actrice qui attiroit
~~beaucoup~~ du monde.

Le 10e Dbre, Il y eut assez de bruit au spectacle, XI 1788. 10 Contre la défense
faite precedemment on jetta des papiers sur le theatre qui renfer-
moient des eloges de l'actrice nommée Dulac, des regrets sur l'ordre
a elle donné de partir, des instances pour la rappeller, on disoit que
Mr l'auditeur Audeoud n'avoit qu'à enfermer son fils, que puisque
l'on avoit voulu un spectacle on devoit s'attendre que les actrices n'au-
roient pas plus de mœurs ici qu'ailleurs, qu'il étoit injuste de priver le
public qui s'étoit abonné d'une actrice qui lui étoit agreable &c. On deman-
dat avec grandes instances que ces papiers fussent lus, mais Mr l'auditeur
Labat qui étoit de piquet les mit à sa poche, et voyant le bruit augmenter
et que la Comedie étoit finie, il fit sur le champ eteindre presque toutes
les lumieres et l'on se retira.-

Le 11e On jetta encore des papiers sur le theatre, Mr l'auditeur Audeoud
qui étoit de piquet les prit et les lut, ils contenoient presque les memes
idées que ceux du 10, On lui cria de les lire tout haut, il en refusa. De beaucoup d'endroits il les posa
se tut, plusieurs continuerent a crier, il alla imposer silence à Mr l'avo-
cat Calandrin, à son frere le cadet, et à Mr Sarasin Lieutenant en
Prusse ici en semestre, qui parloient très haut


buveur chagrin
gobe-la-lune
bonnetête et bonnaïve
borne
prétentieux
désagréable et grognon
bon enfant faible
bonnetête, fruste
trop aimable
pas aimable
animal
précieux et minutieux
petite cervelle
sérieusement bête

Scène et société

Danseurs, souscripteurs et défenseurs d'acteurs

J'ai exprimé auparavant l'idée selon laquelle l'iconolâtrie moderne – que fustigerait à bon droit Calvin s'il s'avisait de revenir faire un séjour au bout du lac – se manifeste dans la représentation en tant qu'*objet*, ce contenant d'un espace imaginaire étant celui même où s'exerce la conscience aujourd'hui. Naguère, en proscrivant les images, la protestation des réformateurs se souciait plus de la représentation comme *sujet en soi* et, par la suite, on se plut à faire la critique de la représentation, non pour s'en prendre à la nature de ce qui est représenté, cette brioche quotidienne du journaliste à l'affût d'un je-ne-sais-quoi qui concerne je-ne-sais-qui, mais pour s'interroger sur *la manière* dont s'exerce la conscience. Je vous ai parlé, dans la Troupe, de Collot D'Herbois, le directeur de la Scène de Neuve dès 1784; Collot D'Herbois, le pourvoyeur des proies de Fouquier-Tinville [l'accusateur public du Tribunal révolutionnaire]. On doit à ce directeur de théâtre et à ce révolutionnaire de la première heure d'avoir su (et dû) penser à Genève la représentation comme *sujet en soi*. Ce que cela présuppose, ce que signifie représenter, c'est-à-dire faire en sorte qu'une société particulière se joue (d')elle-même dans ce qu'elle regarde. Mais qu'elle se joue activement et non passivement dans le miroir des connaissances. Pour cela, il faut qu'il y ait un comité d'actionnaires en éveil, il faut qu'il y ait des souscripteurs aptes à défendre des choix, il faut que le directeur du théâtre soit porté par eux et attaqué par eux. L'usage du parterre comme scène de bal, les variétés d'abonnements et le soutien de l'artiste par les spectateurs sont des illustrations de cette société qui se vit elle-même dans ce qu'elle voit. Ce sont des pratiques instructives et neuves à Genève pour l'époque: se montrer!

Décembre 1784, prospectus pour des bals de souscription

"Plusieurs personnes dans la vue de tirer un plus grand parti de la Salle de Spectacle pour l'agrément du Public et d'en faire directement un lieu d'Assemblée pour les Personnes de tout âge, ont désiré voir le Comité des Actionnaires s'occuper des moyens de rendre cette Salle susceptible d'Assemblées nombreuses et de Bals. Le Comité a adhéré avec empressement à ce désir, et en conséquence fait établir un Plancher qui se reposant au-dessus du Parterre, et pouvant se placer et déplacer promptement, changera aussi souvent qu'il sera nécessaire la Salle de Comédie en une Salle d'Assemblée et de Bal. Le fond du Théâtre et son éclairement seront aussi rendus susceptibles du même changement, et le Directeur se charge à cet égard de la plus grande partie des frais. Il fera aussi les frais de Chauffage, Illumination et Musique, mais n'aura aucune part quelconque à la distribution des Billets ni aucune faculté d'introduire qui que ce soit dans la Salle du Bal. Pour cette entreprise il lui sera remis un louis neuf par chaque Souscription; si elles sont portées à 27 livres de France, c'est pour trouver dans le surplus un commencement de remboursement aux frais considérables du nouveau Plancher et pour satisfaire à l'obligation où est le Comité de ménager les intérêts des Actionnaires qui ont fondé l'établissement du Spectacle. On compte positivement sur la

délicatesse des Souscripteurs à ne faire servir leurs Billets que pour des Personnes dont l'état et les mœurs soient connues pour irréprochables, leurs noms au dos des Billets en fera d'ailleurs de leur part un nouvel engagement". Il y aura quatre bals *entre cy et le 15 mars*, est-il noté dans les conditions de la souscription. Le 29 janvier 1785 J. Rilliet, par ordre du Comité, édicte la publication qui suit. "Le Bal qui se donna le 22 Janvier dans la Salle de Spectacle, ayant paru plaire au Public, à en juger par l'empressement avec lequel on cherche à se procurer des Billets pour le suivant, les membres du Comité qui a proposé ces Bals de Souscription, désirant de leur conserver tout l'ordre et l'agrément dont ils sont susceptibles, ont senti que pour en écarter la confusion il était indispensable de fixer le nombre des Billets qui pourroient être délivrés, en raison du nombre de Personnes que cette Salle peut contenir. En conséquence ils avertissent Messieurs les Souscrivans que le nombre des Billets pour chaque Bal sera fixé à 600, y compris ceux des 192 Souscriptions. Et les Souscripteurs qui désireront des Billets au-delà de ceux de leur Souscription sont priés de s'adresser par écrit Mercredi prochain 2 Février dans la matinée à M. Saladin de Crans le Fils au Bourg-de-four, N° 226, ou à M. Bontems le Fort à la Coraterie, en leur désignant exactement les noms de ceux auxquels les Billets qu'ils demandent seront destinés (...) Afin de prévenir quelques irrégularités qui ont eu lieu au premier Bal, MM. les Souscrivans sont de nouveau priés d'écrire au dos de leurs propres Billets le nom de la personne à qui ils les remettent, s'ils ne s'en servent eux-mêmes ou leur Famille. On n'en recevra aucun à la porte qui ne soit ainsi en règle, et personne n'entrera sans avoir délivré son Billet. Les Domestiques dont les Maîtres seront au Bal seront admis aux troisièmes Loges depuis 9 heures du soir. Ceux qui y feroient du bruit en seront mis dehors sur-le-champ. La porte de la Salle de Spectacle sera strictement fermée dans la journée. On l'ouvrira à 4 heures et demie, aucun Billet ne sera reçu plus tôt. On éclairera à 5 heures précises." Le 12 février 1785 J.Rilliet, au nom du Comité, donne une nouvelle publication par laquelle le goût des Genevois tant pour la danse que pour celui de la discipline s'affirme dans la complémentarité et sans contradiction. Il est écrit dans ce document: "Le Public s'étant plaint de la gêne extrême que l'on a éprouvée en dansant au dernier Bal, l'on se propose de limiter le nombre des Contredanses que l'on pourra danser à la fois."

Mars 1785, prospectus pour les abonnemens à la Comédie

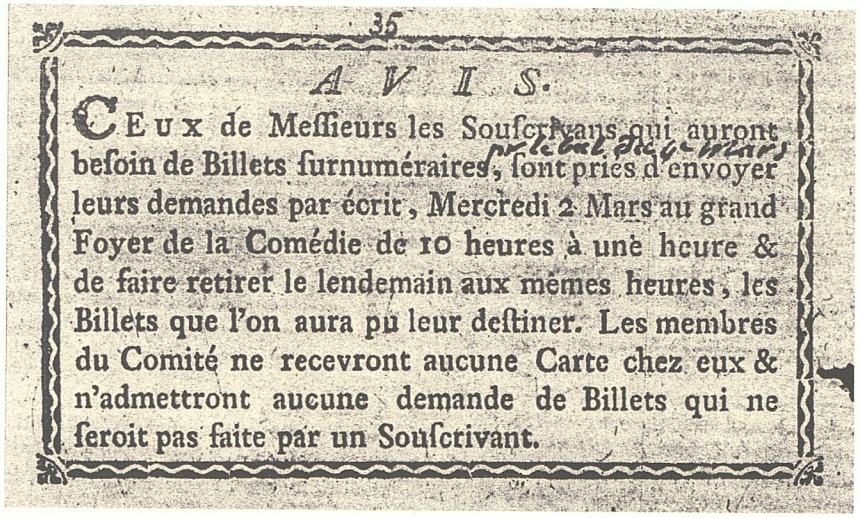
"Les Directeurs du Spectacle, désirent que Messieurs les Abonnés pour l'Année prochaine, ayent une parfaite connoissance de toutes les conditions attachées aux différentes espèces d'Abonnemens; pour cet effet, ils ont l'honneur de les avertir que sans rien changer essentiellement à celles de l'Année dernière, qui ont paru leur être agréables mais pour déterminer d'une manière si fixe, qu'on puisse espérer de prévenir tout sujet de plainte, ces conditions demeureront établies comme suit. Les Abonnemens Personnels, pour l'Hyver, dès le 16 Octobre inclusivement, et y compris le Samedi avant la Clôture de Pâques, continueront sur le même pied que cy-devant. Savoir 5 louis d'or pour Mari et Femme. 4 louis d'or pour

(*) Ami Dunant. Manuscrit cité dans la chronique précédente.

Homme seul. 2 louis d'or pour Femme seule. Ceux qui souscriront pour l'Hyver, auront seuls le droit de jouir pour l'Été, de 40 Billets d'Homme pour 2 louis, et de 30 Billets de Femme pour 1 louis, lesquels serviront aux Porteurs jusques au 15 Octobre inclusivement. Ces Souscriptions seront des Engagements positifs, pour les Abonnemens d'Hyver. Ceux qui préféreront de s'abonner personnellement pour l'Année entière, payeront 8 louis d'or pour Mari et Femme, 6 louis d'or, pour Homme seul, 3 louis d'or, pour Femme seule. Ces abonnemens peuvent convenir à ceux qui passent l'Été en Ville, ou à portée de la Ville. Ceux qui voudront ne s'abonner personnellement que pour l'Été seulement, payeront la moitié des prix ci-dessus indiqués pour l'Année entière, et leur Abonnement s'étendra dès la rentrée jusques au 15 Octobre inclusivement. On donnera des Billets d'Abonnement personnel, pour 1 louis, à ceux qui en souhaiteront, lesquels serviront du premier jour d'un mois à l'autre, mais les jours écoulés jusques à celui où on les demandera, seront perdus pour l'Abonné. On donnera aussi des paquets de 12 Billets pour 1 louis, avec lesquels ceux qui en seront Porteurs, auront entrée au Spectacle pendant le mois dont le nom sera inscrit sur les Billets. Les Billets d'enfans jusques à l'âge de huit ans, continueront à être délivrés sur le pied de 8 Billets pour 6 livres de France (...) Les Directeurs ne pourront donner dès l'Ouverture jusques au 15 Octobre au-delà de 2 Abonnemens suspendus par mois, non-compris ceux pour l'Hôpital. Dès le 15 Octobre jusques à la Clôture, ils ne pourront en donner plus de 3 par mois, y compris ceux de l'Hôpital. Si cependant les Directeurs se constituoient en fraix pour faire venir de tems et tems, des Acteurs de grande réputation, et qu'ils eussent besoin pour cela de quelque Représentation extraordinaire, le Comité leur en accordera la Permission s'il le juge convenable, sans pourtant que cela puisse préjudicier à quatre Représentations franches par semaine, pour Messieurs les Abonnés, non comprises dans les jours désignés pour Relâche au Théâtre."

Printemps 1785, des gens et de l'argent (*)

"Le 11 mars, le dernier bal à la Comédie a eu lieu, il n'y a pas eu le même empressement, outre les 400 billets des souscrivans, on en avoit toujours vendu 200, mais il en est resté 100. Le lundi soir 21 mars on a fait la clôture du Spectacle, Pâques étant le dimanche 27. Le Sr. Derbois directeur de la troupe


35

AVIS.

Ceux de Messieurs les Souscrivans qui auront besoin de Billets surnuméraires, sont priés d'envoyer leurs demandes par écrit, Mercredi 2 Mars au grand Foyer de la Comédie de 10 heures à une heure & de faire retirer le lendemain aux mêmes heures, les Billets que l'on aura pu leur destiner. Les membres du Comité ne recevront aucune Carte chez eux & n'admettront aucune demande de Billets qui ne seroit pas faite par un Souscrivant.

n'a point fait le compliment d'usage, sachant que s'il le faisoit il savoit un parti nombreux qui demanderoit avec insistance qu'il ne laissat pas partir la Demoiselle Duchateau qu'il a renvoyée parce qu'elle vouloit 8 mille livres au lieu de 6 qu'elle avoit; les comptes faits les deux directeurs ont eu de quoi payer leur troupe, le Sr. Derbois avec 6 mille livres argent de France comme acteur, le Sr. Desplaces [son associé] 4, ils ont eu comme directeurs, entre eux deux, 3 mille livres argent de France. Les 4 bals ont contribué à leur gain.

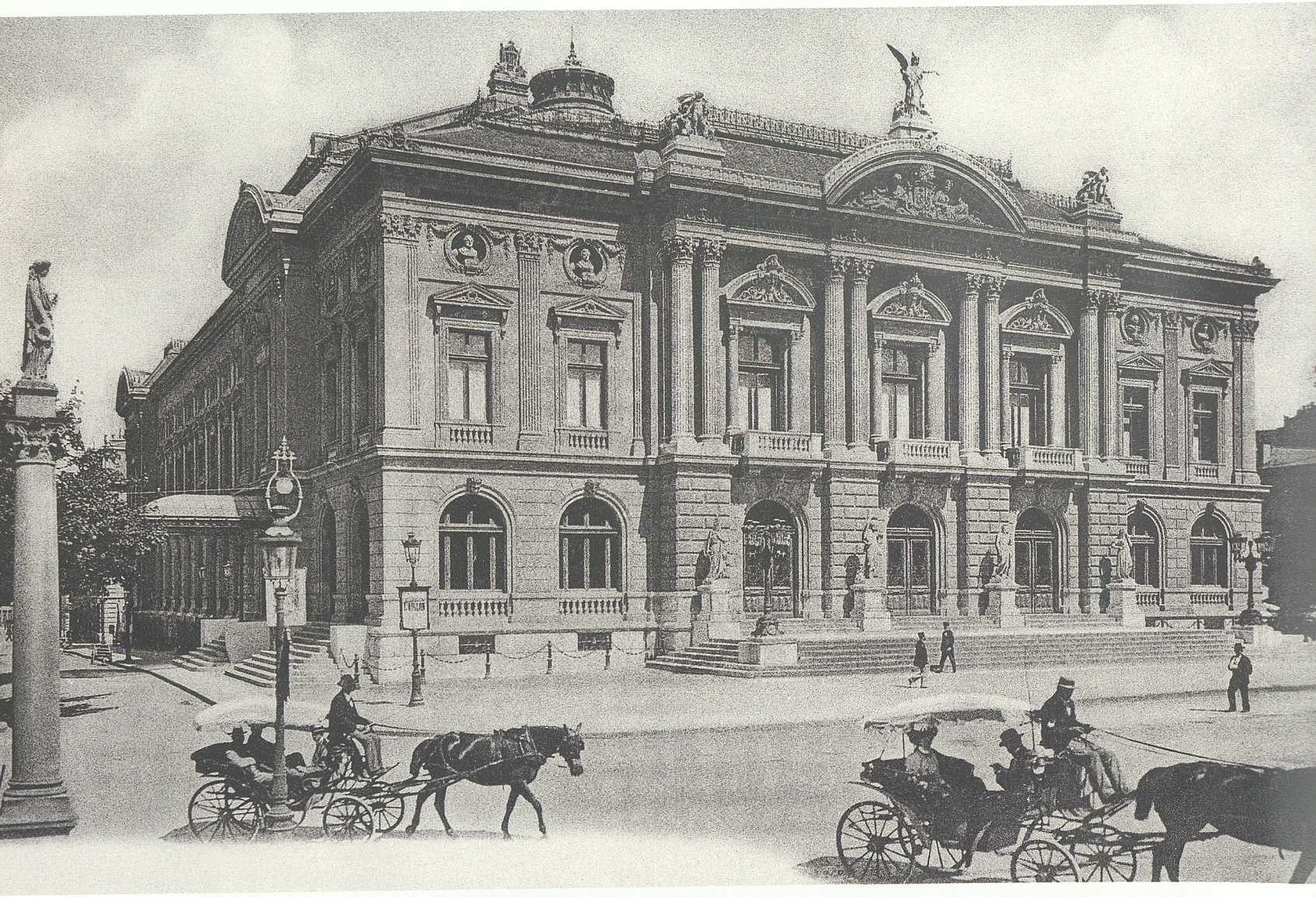
L'on prétend que la troupe coûte par année 140 mille livres de France, que les deux directeurs n'ont gagné que leur paye d'acteur, qu'ils doivent encore leur magasin, que les abonnemens n'ont fait que le sixième de la recette, c'est-à-dire vingt-cinq mille livres de France. Le 23 mars, des jeunes gens ont ouvert une souscription pour avoir les 80 louis, surplus que vouloit gagner mademoiselle Duchateau, et, s'ils les trouvent, ils obligeront Derbois à la garder ou ne souscriront plus. Le 30 mars, la Comédie a recommencé, il n'y avoit à peu près que 100 personnes, très peu aux loges, parce qu'il y a un parti nombreux contre la manière dont le Comité dirige le Spectacle et contre Derbois parce qu'il avoit renvoyé mademoiselle Duchateau, les souscrivans pour elle ont remis leurs intérêts à Mr. le Syndic Micheli en lui disant que l'on trouverait 3 ou 4 mille livres de France pour engager elle et le Sr. Derbois à ce qu'elle restat dans la troupe. Le 11 avril, le Sr. Derbois, par l'approbation tacite du Comité, a consenti a garder mademoiselle Duchateau; comme elle ne jouera pas souvent, elle ne recevra de lui que 2 mille livres et 3 mille argent de France des souscrivans au nombre de 50 qui s'intéressoient pour elle et qui ont promis de s'abonner; dès ce jour-là il y a eu plus de monde au Spectacle. [*Fin barrée par l'auteur*: la demoiselle Duchateau gagnera aussi en donnant des leçons et des concerts]. Jusqu'ici il n'y a que 100 abonnés. Le 13 mars, il y a eu pour la première fois des ballets à la Comédie qui ont attiré beaucoup de monde. Le Sr. Derbois a fait venir un père et une fille Espagnols qui dansent parfaitement et se conduisent bien. Et en outre 5 danseurs et 7 amis ou figurantes, les 12 personnes lui coûtent par année 15 mille livres argent de France. Le 18 avril, il y a eu beaucoup de monde à la Comédie à l'occasion du début de madame Guignes dont le mari est le premier musicien de l'orchestre, on a trouvé qu'elle chantoit bien mais pas aussi bien que mademoiselle Duchateau, et qu'elle jouoit mieux, on lui a beaucoup applaudi, parce qu'à présent on ne veut point montrer d'esprit de parti ni pour l'une ni pour l'autre, les regardant comme bonnes actrices et le Sr. Derbois ayant consenti à garder la demoiselle Duchateau. Le 19 avril, les souscrivans pour la demoiselle Duchateau ont donné un grand souper au foyer de la Comédie pour célébrer leur pacification avec le Comité et celle des demoiselles Duchateau et Guignes, ils ont invité le Comité, ces deux dames, les deux directeurs et leurs fils et quelques autres comédiens et comédiennes, il n'y avoit point de membres du Conseil, point de dames genevoises, plusieurs membres des 200, en tout cinquante personnes, on s'est retiré à 2 heures. Quelques jeunes gens se grisèrent."

Le 30. Mercredi. La comedie a commencé, il y a voit a peu près que 100 personnes très nauseuses, parce qu'ils a un parti nombreux contre la mairie dont le Comité dirige les spectacles et comme il y a bois pas avoir renvoyé Mlle Duchateau, les souscrivans pour elle ont remis leurs intérêts à ceux des sieurs Dubois en lui disant que l'on trouvoit 300 mille livres d'avance pour engager et les Dubois et quelles entrait dans la troupe.

— Le Sr Dubois par la approbation tacite du Comité a consenti a garder esclave Duchateau, comme elle ne jouera pas souvent elle ne recevra de lui que 2 mille livres et 3 mille ars de fr. des souscrivans qui s'intéressoient pour elle et qui ont promis de s'abonner, des a jourd'hui il y a au plus du monde au spectacle, ~~la Dame Duchateau gagnera aussi en donnant des bons et des concerts~~ depuis il y a que 100 abonnés.

168 Le 18e Il y a eu beaucoup de monde à la comedie en l'occasion du début de Mlle Duchateau (1785.) 103 Guignes dont le mari est le premier musicien de l'orchestre, on a trouvé qu'elle chantait très mal pas aussi bien que la Dlle Duchateau, et quelle jouait mieux on l'a beaucoup applaudi, parce que prévenus on n'avoit point montré de parti ni pour l'une ni pour l'autre les regardant comme bonnes actrices, et le Sr Dubois ayant consenti a garder la Dlle Duchateau.

Le 19e les souscrivans pour esclave Duchateau ont donné un grand souper au foyer de la comedie pour célébrer leur pacification avec le Comité et celle des Dlles Duchateau et Guignes, il s'est invité le Comité, car 2 dans les 3 directeurs et leurs fils et quelques autres comédiens et comédiennes, il y avoit point d'hommes du Comité point d'amis et connoissances, plusieurs membres du 200, en tout 50 personnes, on est rentré à 2h. quelques chansons se sont faites :



XXII Entracte

Critique

Mon amie A*** – et l'amie de tous – très à l'écoute des poumons et potins du Grand Théâtre de Genève, femme de cœur exemplairement dévouée et dotée d'un esprit fidèle aux Genevois d'autrefois – elle pense ce qu'elle dit et dit ce qu'elle pense – me fait l'autre jour, en présence d'autres amis, une observation assez rude. Mon cher Serge, me lance-t-elle, tu te moques de nous! Tantôt nous ne comprenons pas ce que tu écris dans tes chroniques, tantôt le fruit de tes recherches, ces documents désuets sur les abonnements et les règlements, nous ennuient comme la pluie persistante. Peu de temps auparavant, une connaissance un peu plus lointaine, homme de justice courtois et souriant, m'avait rendu attentif au fait qu'on ne parvient pas toujours clairement à distinguer l'emprunt aux sources citées en haut de page des débordements de la plume personnelle du chroniqueur sur ces extraits.

Autocritique

Que dire aux amis qui ont raison ou qui ont tort? Qui ont des raisons d'avoir ces raisons et dont les torts – les moindres et uniques – sont d'oser s'exprimer, d'aller jusqu'à blesser involontairement. Mais chacun sait que des blessures naît l'interrogation. S'il existe un "effet buvard" entre le document et ma sensibilité, n'est-il pas une manière de s'approprier les choses qui serait un mode de l'assimilation en laissant parler l'autre à travers moi? Parfois même à la place de moi. Par pudeur, voire par autocensure. En rendant l'autre indistinct de moi – par l'action de l'élection – en le faisant exister, parce que dans ce "pillage", je me livre à lui, on me voit nu en lui, comme cela s'observe dans un film de Jean-Luc Godard. L'histoire de l'art est traversée par de tels phénomènes. Et je me demande si la source de la compréhension n'est pas de cet ordre: une juxtaposition qui permet de distinguer un élan électif, paradoxalement envahissant puisque porté par l'humilité. D'un côté ce qui est donné, ce vers quoi l'on tend, en l'occurrence ces documents poussiéreux, de l'autre une envie non pas de les mettre en valeur entre guillemets, de façon neutre ou égale par rapport à l'image que l'on veut renvoyer de soi-même; mais un goût de les révéler vivants, de les faire se refléter par référence tacite, par une mise en relation implicite avec ce qu'involontairement on est soi-même. N'est-ce pas l'effort propre du metteur en scène? Car qui peut prétendre posséder une œuvre? Comprendre un opéra? On ne perçoit que les efforts devant les opacités, que les égarements du lecteur devant sa lecture, ses dissipations, sa volonté de se raccrocher ou d'être rappelé par l'œuvre elle-même. Un mixte du *dedans et* du *dehors*.

Hors scène

Ce qui est *hors scène*, ma chère amie, ce ne sont pas des faits, des histoires, des commentaires auxquels je m'abandonne pour le bon plaisir d'une âme d'archiviste ou pour satisfaire le petit clan des Verdurin parmi les historiens du théâtre. Ce qui est hors scène, vois-tu, c'est ce qui s'opère en toi lorsque tu regardes la scène, cet écart nécessaire; ce qui s'égare en toi quand tu considères ces chroniques comme de la substance et que tu ne comprends ni le sens des phrases, ni la

Hors scène:
(26) *Chronique* I
(27) *Chronique* II
(28) *Chronique* V

raison d'être des documents. Voilà pourquoi – et c'est justice que je me montre rude à mon tour à ton égard – je ne parviens pas à saisir les raisons du mutisme de ceux qui sont en scène. N'ont-ils pas pu se procurer de l'encre pour rédiger deux ou trois lignes dans ce journal, pour faire quelques réflexions sur l'actualité et l'avenir de notre Grand Théâtre, pour parler sérieusement de son insertion dans la cité… bref j'attendais non pas une chiquenaude due à la lassitude, mais une méditation inspirée par quelques mots apparus au fil des chroniques, tels que: "À Genève, ville qui n'est française que par le langage."(26) Au fil d'un dialogue tel que: "Ce n'est pas pour conquérir de nouveaux droits, mais pour augmenter ses plaisirs que le peuple – celui du 22 novembre 1841 – a prêté son appui aux hommes intéressés aux révolutions. – Ce n'est pas pour conquérir de nouveaux droits, dites-vous? – Vous vous trompez. C'est pour conquérir le droit de dire aux Municipaux: Messieurs, ce n'est plus le Conseil d'État qui vous nomme, c'est nous qui vous élisons, à condition que vous ferez entrer au rang de vos devoirs l'intérêt à prendre au divertissement honnête de nous et de nos familles."(27) Comme je l'ai souvent montré, le Théâtre de Genève n'existe pas. Il a été quelquefois le fruit de l'imagination de quelques grands directeurs et il vise aujourd'hui la ligne d'horizon observée par son patron. M. Hugues Gall a eu l'ambition d'une scène internationale pour une ville qui tend à devenir une bourgade frontalière. Le théâtre a été et demeure la propriété d'une identification sociale plutôt que l'expression de l'engagement d'un groupement d'individus concernés. Je l'avais signalé et je ne me lasserai pas de le redire: "Tantôt l'aristocratie fait du théâtre son instrument contre le pouvoir consultatif accordé à l'autorité religieuse, un pouvoir dont ce clergé abuse. Tantôt la bourgeoisie, contre l'oligarchie régnante, en fait sa lutte pour l'obtention d'un Conseil municipal électif. Tantôt enfin, et nous voici arrivés à la situation la plus grave – encore à l'actualité et qu'une bonne conscience n'a voulu dénoncer que lorsqu'elle la voit hors de chez elle – lorsqu'une autorité d'occupation, en jouant de ses masques mieux encore que sur scène, dicte à la scène non seulement son programme, mais encore ce qu'il convient de faire pendant les entractes."(28) Il est stupéfiant d'observer aujourd'hui l'incurie du pouvoir élu et l'inertie du public et des électeurs en ce domaine. Oui, j'aurais espéré qu'on entrât en scène en définissant l'effectivité des liens entre ce théâtre et cette cité, j'aurais souhaité que l'une ou l'autre de ces chroniques pût modestement contribuer à cette analyse. Nenni! …Pardi! Et tout est accompli, Père, en catimini … Non, ma bonne amie, je ne voulais pas me moquer des lecteurs, je voulais, peut-être maladroitement et avec des moyens restreints, honorer cette maison et ceux qui la fréquentent.

Un contrat de direction

En d'autres temps – dans une Genève à l'orée de la Révolution – on fit savoir ce que l'on attendait du directeur. À cet effet, une convention fut rédigée. Elle était destinée à la petite société soucieuse de créer un Spectacle dans la Cité de Calvin. En voici un extrait. "Il a été convenu entre MM. Horace Bénédict De la Rive, Isaac Diodati, membres du Grand Conseil, et Louis Pictet, formant le comité de messieurs les actionnaires de la salle de spectacles, lesquels ont obtenu

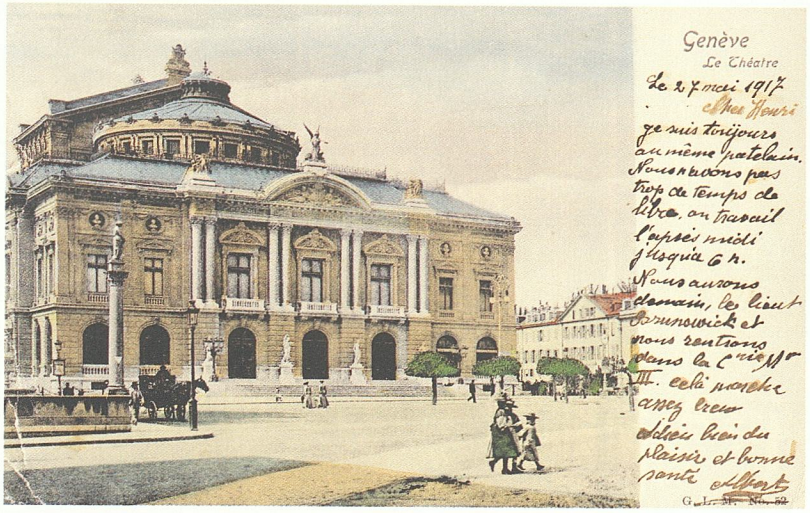
le privilège du Spectacle, d'une part, et le sieur de Saint-Gérand, directeur choisi pour le Spectacle de Genève, d'autre part, de ce qui suit:

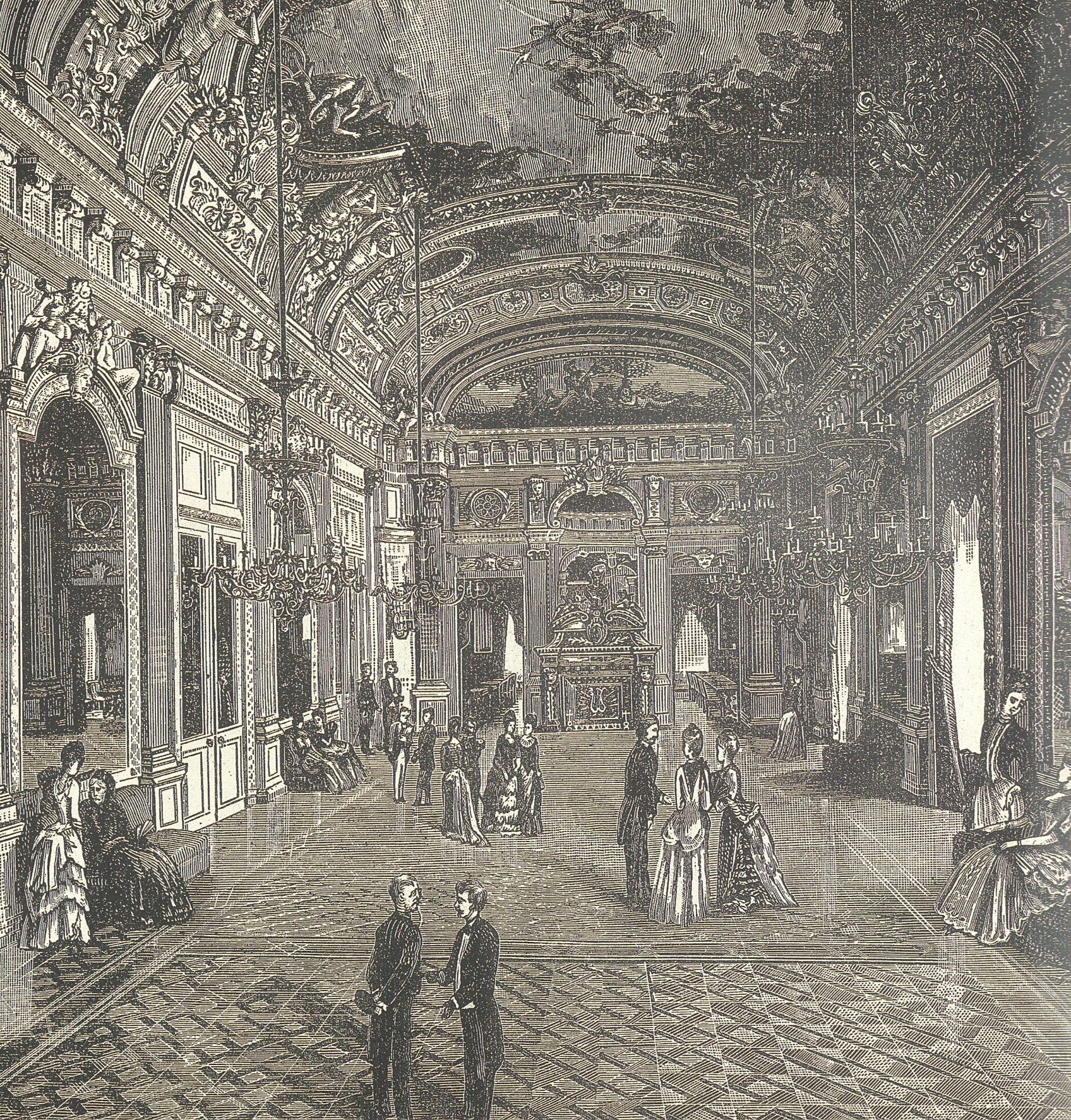
ARTICLE I: Que MM. les Commissaires, comme représentants de la Société de MM. les Actionnaires, accordent l'entreprise exclusive du Spectacle de Genève au sieur de Saint-Gérand pendant six années, à compter de Pâques 1789 à Pâques 1795. MM. Les Commissaires se réservent spécialement le droit de résilier le présent bail chaque année, si le sieur de Saint-Gérand ne remplissait pas ses engagements et, dans ce cas, il serait averti aux fêtes de Pentecôte qui précéderaient la clôture. Mais il ne pourrait, sous aucun prétexte, prétendre à un dédommagement quelconque.

ARTICLE II: Le sieur de Saint-Gérand s'engage à rassembler une troupe, bonne et complète, de sujets qui puissent jouer absolument tous les genres: la comédie, l'opéra-comique, la tragédie et le grand opéra. À avoir des accessoires convenables, et notamment ses ballets, ainsi qu'un orchestre suffisant, tel qu'il soit approuvé par un des membres du comité qui sera préposé à sa composition.

ARTICLE III: Le Spectacle ne pourra être suspendu en aucun temps de l'année, sauf aux époques de dévotion publique; seulement s'il convenait aux intérêts du sieur de Saint-Gérand de faire passer une partie de sa troupe ailleurs, il ne pourra le faire que du 1er juillet au 1er novembre, avec la permission du Magnifique Petit Conseil.

ARTICLE IV: Le sieur de Saint-Gérand sera tenu de donner au moins quatre représentations par semaine; il devra y avoir deux jours de relâche le mardi et le vendredi, et il ne pourra déroger à ce qui est ainsi statué sans une permission de la commission du magnifique Petit Conseil."





(*) Hors scène:
Chroniques II et XXII

XXIII L'esprit genevois

Les usages aiment évoquer *l'Esprit de Genève* autant par un souci d'hommage que par un besoin de persuasion en vue de la pérennité de celui-ci. Je ne m'en tiendrai pour la circonstance qu'à *l'esprit des Genevois*. Afin d'expliquer l'humeur que j'ai passée dans ma dernière chronique, dont une conversation et le climat automnal ne sont pas les seules causes, il me faut recourir à un journal qui est l'aïeul de La Grange et qui se nomme Le Théâtre. Son premier numéro parut le 2 octobre 1879, la veille de l'inauguration de la nouvelle Scène de Neuve [l'actuel bâtiment]. Dans son article 1, le cahier des charges pour l'exploitation du nouveau Théâtre, dès 1880, prévoit que cette exploitation est concédée au directeur pour y donner des représentations d'œuvres lyriques et dramatiques. En outre, il est indiqué que le Théâtre ne peut être employé à aucun autre usage sans une autorisation expresse et préalable du Conseil Administratif. Tirant parti de cette information, l'esprit genevois a brillé naguère par son franc-parler. Il s'est répandu dans les colonnes du journal Le Théâtre pour faire savoir à la population ce qu'il attendait d'un directeur; ce qu'impliquait la protection d'un chef-d'œuvre; surtout il a permis, après une bataille gagnée pour l'obtention d'un Conseil municipal électif(*), que l'exploitation du Théâtre ait lieu pour le compte de la Ville de Genève. Ce langage ferme et fécond est à l'opposé de notre pusillanimité contemporaine.

(29) Le Théâtre: 17 avril 1882.

La direction pour 1882-1884[29]

"Aujourd'hui, 17 avril, rien n'est encore réglé pour la saison prochaine. Ce n'est pas la faute du Conseil Administratif; c'est celle de M. Gravière dont la succession effraie ses collègues en direction. En effet, notre habile directeur aura accompli brillamment sa tâche en donnant presque continuellement l'opéra, genre préféré de la majorité du public, et ses successeurs se disent: *Avec un supplément de subvention de 50'000 fr., un personnel artistique supérieur à l'importance de la ville (2e ordre), avec un genre favori, avec ces décors en grande quantité, la subvention supplémentaire est mangée. – Qu'aller faire dans semblable galère?* Et les plus osés offrent *drame, comédie et opérette*; nous croyons leur calcul trop timide et inexact. À notre avis, drame, comédie, opérette *et opéra-comique bien monté*, avec spectacle seulement cinq fois par semaine (et non 6 et 7 fois), le tout aurait une clientèle en rapport avec la subvention normale. On a dit: *l'opéra-comique est mort!* – Oui! quand un théâtre ne possède ni première chanteuse légère, ni dugazon de valeur. Mais voyez l'exemple de Marseille où, les années précédentes, l'opéra seul avait les faveurs du public. Cette année, Mlles Potel et Dumas-Peretti, obtiennent à *La Part du Diable* 14 belles représentations, aux *Diamants de la Couronne*, 10. Qu'on lui présente comme quintette, par exemple, des artistes comme Mlles Potel, Dumas-Peretti, MM. Séran, Bouvet et Taskin (de 1876, aujourd'hui c'est un trop grand seigneur), le public affluera au théâtre pour entendre le délicieux répertoire des maîtres français, d'autant plus qu'il en a été sevré, d'autant plus aussi que le théâtre pourrait ne pas ouvrir ses portes tous les jours sans que le Directeur perdît des cachets d'artistes. Nous irons même plus loin. Engager une basse noble comme M. Guillabert, une chanteuse falcon-stolz du mérite de Mme Strassi, serait une excellente affaire; en effet, sans donner l'opéra à grand spectacle avec ballet, figuration, fort ténor, chanteuse légère d'opéra, baryton d'opéra, et, diminuant l'effectif des chœurs, on pourrait représenter non seulement l'opéra-comique, mais le grand opéra-comique, certains opéras, les traductions et le répertoire à deux basses des maîtres allemands. Comme on le voit le cadre reste encore immense, et le répertoire varié sans répéter celui de la saison 1881-1882. Telle, paraît-il, n'est pas l'opinion des Directeurs aspirants pour Genève. Nous leur ferons remarquer cependant, que l'opérette qu'ils proposent emploie déjà des artistes nécessaires à l'opéra-comique; dugazon, baryton, 2e ténor, trial, laruette, etc., et qu'ils peuvent élever le niveau de la scène en augmentant les sources de produits sans grands frais supplémentaires. D'ailleurs, la subvention (en nature) de l'orchestre serait perdue sans profit pour personne. À l'heure présente, il y aurait, nous dit-on, trois propositions: celle de M. Bellier; 2), celle de M. Jolly; 3), la combinaison Marseille-Genève. Cette dernière mérite la plus sérieuse attention. Pour notre part, nous croyons que le maintien au cahier des charges des représentations d'opéra-comique répond au minimum des désirs du public, et que céder plus à un candidat-directeur serait faire descendre le magnifique théâtre de Genève du grand deuxième ordre au quatrième. Pour éviter semblable désastre, il n'y aurait qu'un moyen de salut: l'exploitation par la Ville avec un directeur gérant.

Gaitano Donizetti

(30) Le Théâtre: 26 janvier et 6 février 1880.

M. Labatte est l'homme de cette situation: son activité, sa compétence, le désignent surabondamment au choix des édiles genevois.

Un curieux procès: *La Favorite* ou "l'argent"(30)

"A-t-on le droit à l'Opéra de mutiler les œuvres des maîtres? C'est là une question des plus intéressantes au point de vue de l'art. Mais est-ce au tribunal de commerce à résoudre une pareille question? Nous croyons que l'amateur de Donizetti a cherché surtout à donner une forme à son ressentiment et que le procès a été fait plutôt pour le principe que pour les dommages-intérêts. Voici les faits: M. X... n'admet pas que la direction d'un théâtre subventionné de l'Opéra mutile *La Favorite*. Cette mutilation a froissé son sentiment artistique; il n'hésite pas à s'en prendre à M. Vaucorbeil et à traduire, sous forme de demande en dommages-intérêts, l'amer dépit qu'il en a éprouvé. *J'avais loué*, dit-il, *une loge pour entendre* La Favorite, *toute* La Favorite, *dans son intégrité magistrale; on ne m'a pas livré la chose due; j'ai droit à une réparation*. Et il demande que la justice contraigne M. Vaucorbeil à jouer le chef-d'œuvre de Donizetti sans retranchements et à lui donner pour ce jour-là une loge gratuite; *juste compensation*, dit-il, *et à laquelle la cause de l'art et la dignité de l'Opéra gagneront*. Sub judice lis est. [Onze jours plus tard... N.d.l.r.] Le fanatique de *La Favorite,* M. Grandsagne, a perdu son procès. Il voulait, on le sait, que M. Vaucorbeil lui jouât cet opéra tel qu'il est écrit sur la partition originale et sans aucune coupure. Les tribunaux ont décidé que M. Grandsagne *n'avait pas qualité pour parler au nom de l'art* et l'ont débouté. Ce considérant me semble bien un peu cavalier; car enfin, M. Grandsagne, comme vous, comme moi, comme tout le monde, a parfaitement qualité pour parler au nom de l'art, surtout de l'art qu'il contribue à entretenir en payant ses impôts. Je ne prétends pas dire que les juges devaient donner gain de cause à M. Grandsagne. Sa réclamation était peut-être même tout à fait injuste; mais cette raison que l'on invoque pour le condamner ne me paraît pas bonne. C'est à peu près comme si un restaurateur qui affiche: trois plats au choix, prétendait qu'un consommateur n'a pas qualité pour se plaindre de n'en avoir eu que deux. Le jugement qui déboute M. Grandsagne prétend aussi que les coupures dont il se plaint, sont consacrées par l'usage et par les traditions. Encore un mot que je n'aime pas beaucoup: les traditions!... Il s'agirait peut-être de savoir si, dans l'espèce – comme dans beaucoup d'autres cas d'ailleurs – les traditions ne sont pas surtout faites de l'indifférence du public. Un soir vous coupez un air dans un opéra: les spectateurs ne disent rien. Le lendemain vous en coupez deux, les spectateurs ne protestent pas. Cela dure ainsi pendant deux ans: voilà une tradition. Ce n'est pas autrement que les bocks de Messieurs les directeurs de cafés sont arrivés à la dimension que l'on sait. Qu'est-ce qui prouve que s'il s'était trouvé depuis vingt ans plusieurs M. Grandsagne, les suppressions contre lesquelles il réclame aujourd'hui seraient devenues *une tradition*? En tout cas, je l'avoue, j'aime les tentatives de ce genre; car elles prouvent un réveil de l'esprit. Depuis longtemps, le public est par trop mouton. Dans beaucoup d'endroits, on lui promet sur l'affiche pour cinq francs d'agrément et quand il est entré, on

(31) Procès-verbal du Conseil Administratif de la Ville de Genève, N° 48, 1889, pages 297-298. Cité dans la thèse de Teymour Kadjar: *Le nouveau Théâtre de Genève, un aspect de la politique culturelle durant la deuxième moitié du XIXe siècle* (1992).

lui en retire pour quarante sous. C'est passé *dans la tradition*. M. Grandsagne a voulu exiger ce qu'il y avait – tout ce qu'il y avait – sur l'affiche. Il a échoué; mais ce n'est pas moins un bon exemple à suivre."

Convention du 22 mai 1889 (31)

Entre le Conseil Administratif de la Ville de Genève, représenté par M. Dupont François, conseiller délégué au théâtre d'une part, et M. Dauphin, artiste lyrique élisant domicile aux fins des présentes au Théâtre de Genève d'autre part; il a été convenu ce qui suit:

ARTICLE I: le Conseil Administratif engage en qualité de gérant de la Ville de Genève pour la saison de 1889-1890, M. Dauphin, lequel par les présentes, déclare s'obliger en cette qualité.

ARTICLE II: l'exploitation aura lieu pour le compte de la Ville de Genève, laquelle encaissera toutes les recettes quelconques et prendra à sa charge exclusive toutes obligations et dépenses relatives à la susdite exploitation et gestion.

ARTICLE III: le gérant aura la direction du théâtre et du personnel artistique, il proposera tous les engagements, qui pour être valables, devront être contresignés par M. le conseiller administratif délégué au Théâtre.

ARTICLE IV: en sus de son appointement de 2'100 fr. par mois comme artiste lyrique, dans l'emploi qu'il a tenu durant les deux saisons de 1887 à 1888, et de 1888 à 1889, le gérant recevra un émolument mensuel de 500 fr. pendant la saison théâtrale. Il lui sera, en outre, alloué une bonification supplémentaire de 10% sur la partie des recettes brutes excédant le chiffre de 375'000 fr.

ARTICLE V: l'année théâtrale commencera le 1er octobre 1889 et finira le 30 avril 1890. L'exploitation aura lieu selon les indications du projet de cahier des charges pour l'année 1889-1890, le gérant devant se tenir strictement aux chiffres du budget qui lui sera fixé par l'administration et en dehors duquel il ne sera fait aucune dépense qui n'ait été préalablement autorisée par le conseiller délégué.

ARTICLE VI: le gérant versera à titre de dépôt à la caisse municipale, la somme de 5'000 fr. comme garantie de l'exécution du présent contrat. Cette somme lui sera rendue à la fin de la saison.

ARTICLE VII: le service général du Théâtre, comprenant les décors, l'éclairage, le matériel, et tous les employés en dehors du service financier, est placé sous les ordres de M. le conservateur du théâtre.

(*) Momier est un terme désignant les "intégristes" du Réveil de la Restauration dont se gaussaient naguère la plupart des Genevois. C'est par antinomie que l'emploi de ce mot est associé ici au comédien, rarement enclin au dogmatisme.

XXIV Castigat ridendo mores

L'intercession de la descendante du grand Corneille

"Un homme parfaitement calculé pour faire horreur aux Genevois, c'est Voltaire, qui fut si longtemps leur voisin", a écrit Stendhal dans ses *Mémoires d'un touriste*. Le réfugié des Délices, dont on a fêté en 1994 le trois centième anniversaire de la naissance, envoya de sa propriété de Saint-Jean, le 21 janvier 1761, la missive suivante, si amusante et si affligeante pour ceux qu'on désignera plus tard du mot mérité de "momiers". Cette lettre cherche à soutenir l'installation d'un théâtre à la porte de Genève. Lisons-la: "Voici pour votre excellence la négociation la plus importante que vous ayez jamais fait réussir. Le porteur, avec son baragouin, est à la tête d'une troupe d'histrions; il a le privilège du gouverneur de Bourgogne; il veut nous donner du plaisir; c'est donc un homme nécessaire à la société. Une autre troupe d'histrions, nommés prédicants calvinistes, a eu l'insolence de trouver mauvais que les Genevois jouassent *Alzire* en France au château de Torney. Cette ville d'usuriers corromprait sans doute en France la pureté des mœurs. De plus les faquins à monologue sont si jaloux des gens à dialogue qu'ils veulent avoir le privilège exclusif d'ennuyer le monde. Le porteur a une troupe catholique. Il peut donner du plaisir sur terre de France. Mais les terres de Savoie sont plus à portée; s'il peut s'établir à Carrouge, petit village aux portes de Genève, il croit nos plaisirs assurés, et sa fortune faite. Il demande donc votre protection. Ô belle ambassadrice, actrice charmante, portez nos prières à M. de Chauvelin, favorisez un art dans lequel vous daignez exceller; confondez ces hérétiques qui prêchent contre la divinité de Jésus-Christ, et contre *Athalie* et *Polieucte*. La descendante du grand Corneille qui est aux Délices, vous conjure par les mânes de Cinna et de Chimène de procurer une église dans Carrouge au sacristain que nous vous dépêchons. M. l'ambassadeur, regardez cette affaire comme la plus importante de votre vie, ou du moins de la nôtre. Les Délices seront-elles assez heureuses pour vous reposséder au mois de mai? Respect et attachement éternel. Comment se portent le fils et la mère?"

Les plaisirs les plus vifs seront toujours les moins coûteux...

En 1837, Stendhal est à Genève et se remémore ce vers de Voltaire qui, dit-il, a peint cette ville d'un mot: *On y calcule et jamais on n'y rit*. Dans son récit de voyage, peu d'allusions sont consacrées au théâtre. Il note toutefois ce fait intéressant qui concerne le public. "Ce soir, à Genève, je suis allé au spectacle; il n'y avait là que des bourgeois peu riches, mais dans la ville de Calvin il n'y a pas de canaille. Si quelque spectateur parle trop haut et se conduit mal, il est Français ou Savoyard. La comédie choque la haute moralité des gens du haut." À l'inverse, de belles, de délicieuses phrases sont l'illustration du comédien-momier(*) genevois dont les pratiques n'ont guère changé, car le monde se transforme tandis que les mentalités perdurent dans la trame même de la transformation. Rions ensemble de ce style moqueur et magnifique. Admirons la splendide peinture brossée par cette plume à la fois stupéfaite et attendrie.

A. 1817. Genève.

(*) Scènes de l'Histoire:
Genève et la restauration (d'une indépendance de vues)
Documentation 19
Entre deux personnes au théâtre, dont l'une aurait une extrême sensibilité et l'autre une intelligence profonde, je préférerais sans contredit la première.
Talma

"Les Genevois sont les premiers hommes à argent du continent; ils ont dans ce métier la première des vertus, celle de manger chaque jour moins qu'ils ne gagnent. Leur plus doux plaisir, quand ils sont jeunes, consiste à songer qu'un jour ils se verront riches. Même quand ils font des imprudences et se livrent au plaisir, ils choisissent des plaisirs champêtres et peu coûteux: une promenade à pied, au sommet de quelque montagne où l'on boit du lait (...) J'aime beaucoup le Genevois jusqu'à l'âge de quarante ans. Très souvent, vers cette époque, il a déjà mis de côté une petite ou une grande fortune; mais alors paraît le défaut capital de son éducation: il ne sait pas jouir; on ne lui a pas appris à vivre dans des circonstances prospères; il devient sévère et puritain; il prend de l'humeur contre tous ceux qui s'amusent ou qui en font semblant; il les appelle des gens immoraux. Un Genevois de cinquante ans est plus atrabilaire et incommode pour tout ce qui l'entoure qu'un Français de soixante-dix ans. À mesure qu'il vieillit, le Genevois perd de son amour naturel pour la liberté, sa haine pour le petit peuple augmente, mais il lui reste une tête éminemment logique, éminemment inséductible par les plaisirs de la bonne compagnie, et qui ne s'attendrit que pour les cordons. Je ne conçois pas comment tous les despotes de l'Europe ne choisissent pas pour ministres des Genevois riches, de cinquante ans. Ces ministres des finances seraient capables de leur refuser de l'argent à eux-mêmes (...) Un Genevois, deux ou trois fois millionnaire, était à Paris. Le jour de son départ pour Genève, il trouve sur le pavé de Paris un pauvre horloger de son pays qui vient d'être ruiné par une banqueroute; mais on lui a écrit de Genève que s'il arrive tout de suite il pourra obtenir une place vacante dans une grande fabrique de montres. L'horloger se détermine à mettre ses derniers écus pour courir la poste à frais communs avec le millionnaire qui, non seulement ne lui fait pas grâce d'un centime, mais encore lui fait payer la moitié du prix des réparations qu'il a fallu faire à la voiture, en courant la poste." Dans un tel état d'esprit – qui a son idée de la comédie comme règle de vie intérieure – comment voulez-vous aujourd'hui qu'avec ampleur un indigène ou son cacique expose une vision d'avenir de la Scène de Neuve et commente fièrement le financement nouveau qu'exigera le Théâtre de Genève au XXIe siècle? Un mécénat discret, un dévouement secret, aidés par une critique qui aura fait l'éloge appuyé de rapprochements entre *Fidelio*, la barbarie nazie ou de la Bosnie; entre *Così* et le mélodrame de la substitution dans lequel notre maîtresse-épouse nous plonge, tout cela suffit au nouveau puritanisme pour être convaincu de la légitimité de la représentation la moins légère et la plus nécessaire!

On châtie le rire par les mœurs

Dans la documentation qui suit, je vous raconte qu'en 1791, sur le Théâtre de Genève, l'acteur Larive empoche 20 louis d'or par soir, le quart de la recette. Je rapporte également qu'en 1812, sur la même scène, Talma reçoit douze mille francs en se produisant dix fois.(*) C'est un choc pour les Genevois qui sont persuadés que ces cachets appauvrissent une population qui aurait mieux à faire qu'à vider ses poches pour des bouffons. Aussi, dès l'ouverture du nouveau Théâtre de Genève, des articles édifiants prenant appui sur des usages inconcevables dans nos mœurs font

(32) Le Théâtre du 25 janvier 1880.

tressaillir les âmes sensées, sinon sensibles. On écrit alors: "Les Grecs, gens de grand sens, avant tout artistes exquis, considéraient la profession du comédien comme une des plus nobles, et ils témoignaient une grande sympathie pour ceux qui s'y adonnaient et y excellaient. Ils n'hésitaient point même à leur confier des fonctions politiques, même des ambassades. Ils pensaient, à juste titre d'ailleurs, que des hommes habitués à séduire la foule, à lui arracher des applaudissements et des larmes, pouvaient se rendre utiles par l'emploi de leurs talents et de leurs facultés en faveur du pays. En cela ils ne se trompaient point. C'est ainsi que les Athéniens envoyèrent à Philippe, un jour d'embarras, l'acteur Aristodème, qui fut reçu à bras ouverts par le vieux renard de Macédoine et qui ne s'en alla qu'après avoir pleinement réussi dans sa mission. Voyez même dans cette Rome cruelle, avec quels éloges, quelle hauteur de vues, quelles nobles façons Cicéron parle de Roscius et d'Œsopus, ces deux grands comédiens qui lui apprirent la mimique et la déclamation. Cicéron considérait avec raison ces deux hommes comme ses égaux: comme lui, ils faisaient couler les pleurs; ils soulevaient l'indignation, la colère, la pitié, le rire… La situation de ces grands acteurs était donc enviable, et même au point de vue très prosaïque des richesses, ils avaient su conquérir une position hors ligne. On parle aujourd'hui des appointements des sociétaires de la Comédie-Française; mais qu'est-ce auprès des sommes gagnées par Œsopus qui, après des prodigalités inouïes, laissa encore en mourant une somme de près de quatre millions de francs? Nous ne disons rien de l'acteur grec Polus, à qui Athènes allouait deux mille cinq cents francs par jour de représentation. Ces fortunes n'étaient pas considérées comme exorbitantes. On trouvait tout naturel que de grands moyens fussent mis à la disposition de grands artistes."(32) Je ne sais si ces chiffres sont exacts. Je trouve captivante – et cela me suffit – cette volonté de convaincre, de séduire le Genevois par des excès qui lui feront rétorquer – non sans fondement – qu'on assiste de nos jours au phénomène contraire: ce sont les politiques qui font de l'excellente farce devant nos écrans et ces sophistes méritent plus encore que les égards et les traitements des bateleurs: une vraie notoriété d'artiste-ministre itinérant, de rayonnant funambule des rampes leur échoit et fait pâlir de jalousie toute la corporation des petits comédiens et des piteux tragédiens; car tout s'envole en fumée – la fumée, chère Carmen – comme disparaît soudainement la corde raide après leur départ. Tout est promesse, tout est paroles, et tout finit brusquement, tout fuit, bravo! Voici pourquoi on n'a jamais lu et on ne lira jamais sur le rideau d'un théâtre genevois la maxime qui a figuré sur la toile des théâtres italiens et français dès le XVIIe siècle: Castigat ridendo mores qui signifie *il châtie les mœurs en riant*. On doit cette devise au célèbre chanoine de Saint-Victor, Jean de Santeuil, celui qui a illustré de ses distiques les fontaines de l'ancien Paris, et à l'acteur Dominique qui, vers 1688, jouait les rôles d'Arlequin au Théâtre-Italien. Non, jamais à Genève, échangeant leurs situations dans un jeu volontaire, un acteur et un pasteur ne purent confesser, comme Dominique: – Je suis le Santeuil de la Comédie-Italienne. Et s'avouer ce que le chanoine lui répliqua aussitôt: – Et moi, l'Arlequin du couvent!

(*) Cette fortune avoisinait 25 millions de francs. Elle représentait seize fois le budget annuel de la Ville de Genève et correspondait à trois fois le montant de la dette publique (Teymour Kadjar: op. cit.).
(33) *Le Grand Théâtre de Genève*, édition de la Ville de Genève (1938).
(34) J. Carey: *Le nouveau théâtre de Genève* (1879).
(35) Robert de Traz: *L'Esprit de Genève* (1929).
(36) Ch. Martinet: *Trente ans de théâtre à Genève* (1879-1908).

XXV Fin de siècle

Des millions(*) laissés à la Ville de Genève, désignée comme héritière du duc Charles de Brunswick, quatre furent consacrés à la construction du nouveau théâtre de Genève, inauguré le 3 octobre 1879, "un édifice vraiment monumental et digne de notre ville" écrivait le bibliothécaire du Théâtre de Neuve, Émile Delphin, en 1913.(33) Parmi les théâtres situés en Europe, celui de Genève venait au dixième rang à cette époque au regard de la taille: après le Palais Garnier, l'Opéra de Vienne, des théâtres de Saint-Pétersbourg (Grand Théâtre et Théâtre Alexandra), ceux de Munich, de Gênes, de Bordeaux, de Turin et de Berlin.(34) C'était la fierté d'une ambition. C'était la contagion française d'un lieu de culture républicain. D'ailleurs, de 1783 à nos jours, ce n'est que par exception que la direction de cet établissement n'a pas été française. Or, vous le savez, Genève n'a rien d'une ville française. Par rapport à nos voisins romands notre accent traînard se perd. Mais cet aspect ne doit pas faire illusion. Dès 1929, Robert de Traz l'a souligné: "Cette ville ouverte à toutes les curiosités, à toutes les innovations, est aussi une bourgade très particularisée et très méfiante".(35) Du côté du particularisme et de la méfiance genevoise, il ne fait pas de doute que les hésitations et les tergiversations relatives à l'installation d'une nouvelle "Comédie" ont été vite calmées dès lors qu'un monarque – exilé en 1870 dans la Cité de Calvin et mort trois ans plus tard – eut fait de son lieu de refuge son légataire universel. Du côté de la curiosité et de l'ouverture d'esprit, la conception d'un théâtre conçu comme temple d'éducation sociale et de plaisirs populaires sur le modèle parisien montre une aptitude genevoise à un élan culturel "radical": un théâtre de 1300 places pour une ville de 60'000 âmes en 1870. Après cette brève évocation des éléments qui contribuèrent à l'édification du Grand Théâtre, rien ne vaut – comme dans beaucoup de circonstances – le coup d'œil rétrospectif pour apprécier l'insigne écart entre la volonté collective et les aptitudes à la traduire, puis à la maintenir.

Comptes rendus des vingt-cinq premières saisons(36)

1880-1881: Une seule création, *Michel Strogoff* pendant l'été. Nous n'avions pas alors de grandes exigences. La saison fut du reste tumultueuse. On débutait encore le 28 février.

1882-1883: Piètre saison. On avait, du reste, dû renoncer à représenter le grand opéra qui précédemment n'avait donné que des déconvenues.

1884-1885, direction de Tancrède Gravière: M. Gravière avait fait un gros effort artistique avec le concours financier de quelques amateurs, au premier rang desquels était M. Barton. Cela coûta à ces derniers 80'000 fr. approximativement: 60'000 fr. de commandite, plus 17'000 fr. d'une subvention précédemment destinée à *Lohengrin* et l'expérience ne fut pas renouvelée. La saison, de sept mois toujours – mais on ne jouait pas tous les soirs – commença le 29 septembre pour finir le 30 avril. Dès que les circonstances le permettront, annonçait la direction, des matinées seront organisées qui auront lieu les dimanches de 1 à 4 heures de l'après-midi. Les recettes générales

(*) Hors scène:
Chronique XXIII

ayant atteint 416'000 fr. et les frais 520'000 fr., le déficit fut donc de 104'000 fr. M. Gravière, qui du reste ne risquait personnellement pas grand-chose, paya à ses artistes des cachets relativement généreux. C'est ainsi que Séran se fit une moyenne de 4'650 fr. par mois; Félicie Arnaud 4'200 fr.; Guiot 4'000 fr.; Deltrat 3'400 fr.; Morlet 1'830 fr.; Esther Poissenot 1'800 fr. Pour tous les autres, en revanche, cela ne dépassait guère les 1'000 fr. Les émoluments de l'orchestre n'étaient que de 8'000 fr. par mois; ceux des chœurs se montèrent à 7'000 fr.; ceux du ballet à 3'000 fr.

1886-1887: La saison avait été ouverte le 30 septembre. Mais, après quatre mois d'exploitation, le directeur J. Gally mettait la clé sous la porte et la faillite était déclarée. Les artistes se constituèrent en société pour continuer l'exploitation, à l'exception du ténor Dupuy, de Mlles Duponchel et Ribar qui abandonnèrent leurs camarades en détresse.

1887-1888: Institution définitive des matinées du dimanche.

1888-1889: Le directeur M. Eyrin-Ducastel termina l'exploitation. Il dut déposer son bilan, en dépit d'une représentation organisée à son bénéfice; et il mourut quelques années plus tard, misérable, aveugle même(!)... C'est alors que la Ville résolut d'exploiter elle-même le Théâtre pour voir le parti qu'on en pouvait tirer.

1890-1891: La saison, qui commença le 7 octobre, fut peu brillante; elle s'acheva sans ténor d'opéra-comique et le déficit atteignit un gros chiffre, ce qui engagea l'administration municipale, suffisamment renseignée, à renoncer à son privilège, lequel fut cédé à M. Dauphin.(*)

THÉATRE DE GENÈVE - DIRECTION DE M. GENEVOIS

Aujourd'hui Vendredi 28 Décembre 1877

LE PLUS GRAND SUCCÈS DU JOUR

11me REPRÉSENTATION DE

BÉBÉ

Comédie en 3 actes, par MM. Émile *de Najac* et Alfred *Hennequin*.

Représentée pour la première fois le 10 Mars 1877, et jouée depuis ce jour sans interruption, sur le Théâtre du Gymnase.

Distribution. Gustave d'Aigreville, MM. *Monin*. Le baron d'Aigreville, son père, *Vasseur*. De Kernanigous, *Feuillet*. Pétillon, répétiteur en droit, *James*. Arthur de Beauvert, *Huguenet*. Félix, coiffeur, *Henesse*. Baptiste, domestique, *Diot*. La baronne d'Aigreville, Mmes *Guillot*. Diane de Kernanigous, *Lucie Pernay*. Aurélie de Villecouteuse, *Bertini*. Toinette, *Prost*. Rosita, *Henesse*.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION (REPRISE) DE

LE VIOLONEUX

Opérette en un acte, paroles de MM. *Mestepes* et *Chevalet*, musique de J. *Offenbach*.

Distribution. Le père Mathieu, violoneux, M. *Soyez*. Pierre, sabotier, M. *Emmanuel*. Reinette, filleule du père Mathieu, Mme *Soyez*.

L'AMOUR, QUÉ QU'C'EST QU'ÇA

Vaudeville en un acte, par MM. *Clairville*, *Lambert-Thiboust* et *Delacour*.

Distribution. Blésinet, meunier, Mme *Prost*. Pitou, garçon de moulin, MM. *Emmanuel*. Le père Toby, vieux berger, *Vasseur*. François, garçon de moulin, *Calmont* Susanne, Mmes *Bertini*. Zerline, *Henesse*. Jacqueline, *Polydor*. Garçons meuniers. Filles de moulin.

Ordre du spectacle : 1. L'Amour, qué q'c'est qu'ça? 2. Le Violoneux. 3. Bebé.

L'Administration a l'honneur de prévenir le Public qu'elle vient de traiter avec les auteurs d'UNE CAUSE CÉLÈBRE, pièce en 5 actes de MM. *Dennery* et *Cormon*, (grand succès de la Porte-Saint-Martin,) et que cette pièce va être mise immédiatement à l'étude.

PRIX DES PLACES : Loges et Premières réservées, 5 fr., location, 6 fr.; Fauteuils d'Orchestre, 4 fr., location, 5 fr.; Premières, 3 fr., location 4 fr.; Loges grillées, 2 fr. 50, location 3 fr.; Stalles de Parquet, 2 fr., location 2 fr. 50.; Parterre, 1 fr. 50.; Secondes, 1 fr. 25.; Troisièmes, 75 centimes. On peut se procurer des billets d'avance chez Mme Olivary, rue Winkelried, 4; au cabinet littéraire, au haut de Coutance; MM. Rosset-Janin, rue de la Croix-d'Or, 27; Terrier, coiffeur, rue du Conseil Général; Mme Korn-Bury, magasin de parfumerie, rue des Pâquis. Le bureau de location est ouvert tous les jours de représentation, au Théâtre, au second, cabinet du Directeur, de 11 h. à 4 heures.

Les Bureaux seront ouverts à 7 heures. — On commencera à 7 heures 1/2.

GENÈVE. — IMPRIMERIE J.-D. JARRYS.

THEATRE
DE GENEVE
CLOTURE
de
1881-1882
ROUTE DE PARIS
Mme le DIABLE
1. MM. GRAVIÈRE, directeur.
2. EYRIN-DUCASTEL, rég
3. WAROT, ténor.
4. SERAN, ténor.
5. JALAMÁ, ténor.
6. BOUVET, Max, baryton.
7. COUTURIER, baryton.
8. GUILLABERT, basse.
9. KINNEL, basse.
10. LABAT, basse.
11. DARTHENAY, comique.
12. DE BEER, comique.
13. GENOT, comique.
14. KANNEN, Fernand, deux
15. DENANTHES, troisième
16. EBRARD, secrétaire.
17. Mlle FOUQUET, J., falcon.
18. VAILLANT-COUTURIER
19. DURAND-DURIEU, chan
20. STRASSI, contralto.
21. CLARY, dugazon.
22. Mlle D'ALESSANDRI, maître
23. Mlle D'ALESSANDRI, premièr

1892-1893: Une représentation de *La Walkyrie* dans laquelle trois des interprètes chantèrent en allemand et les autres en français.

1894-1895: M. Dauphin eut du malheur avec ses ténors. Ni Duc, ni Glück qu'il engagea par la suite, ne pouvant chanter le fort répertoire, il dut encore traiter avec Engel et de trois! – qui devint aphone et fut remplacé par un violoncelle certain soir de *Tannhaüser*.

1896-1897: La saison lyrique fut ouverte le 15 octobre. Et, dès cette première campagne, M. Poncet, qui venait d'avoir de graves difficultés à Lyon et qui avait été nommé à Genève pour trois années, eut maille à partir avec une partie du public. Un journal [rédigé par Paul Adam nous confie en note Jean Violette] fut même publié pour le combattre, il se nommait Le Ponceur.

1898-1899: Les attaques contre la direction recommencèrent, acharnées, et un nouveau journal de combat fut publié, Le Sans-Gêne. En création à Genève: *L'Auberge du Tohu-Bohu*.

1900-1901: Ce fut la dernière saison de M. Francis Bergalonne, lequel démissionna de ses fonctions de premier chef d'orchestre qu'il occupait depuis quarante-deux ans.(**) La troupe de M. Poncet était très discutée et l'on avait supprimé les "débuts." Ce fut le prétexte de violents tumultes. La police étant impuissante à protéger le Théâtre, celui-ci fut fermé pendant 48 heures, tandis que M. Poncet, nommé pour une saison encore, était invité à démissionner, ce qu'il se résigna à faire le 3 novembre.

1902-1903: Par ordre du Conseil d'État, l'ouverture de la saison fut ajournée du 10 au 14 octobre, une grève générale ayant éclaté à Genève. Puis les "débuts", très mouvementés, car il n'y eut pas moins de quinze artistes remplacés, donnèrent notamment lieu à une scène de pugilat, dans le bureau des directeurs [MM. Émile Huguet et Sabin-Bressy, un Genevois] entre un habitué et le Conseiller administratif délégué Jules Renaud, dit Julot, qui fut condamné à dix francs d'amende par le Tribunal de police.

1904-1905: Les choristes se mirent en grève pendant deux jours, pour réclamer le paiement des matinées, ce que M. Huguet leur accorda. L'orchestre obtint peu après la même satisfaction.

1906-1907: M. Huguet dut soutenir contre trois de ses ténors régulièrement résiliés de bruyants procès qu'il gagna tous, en fin de compte.

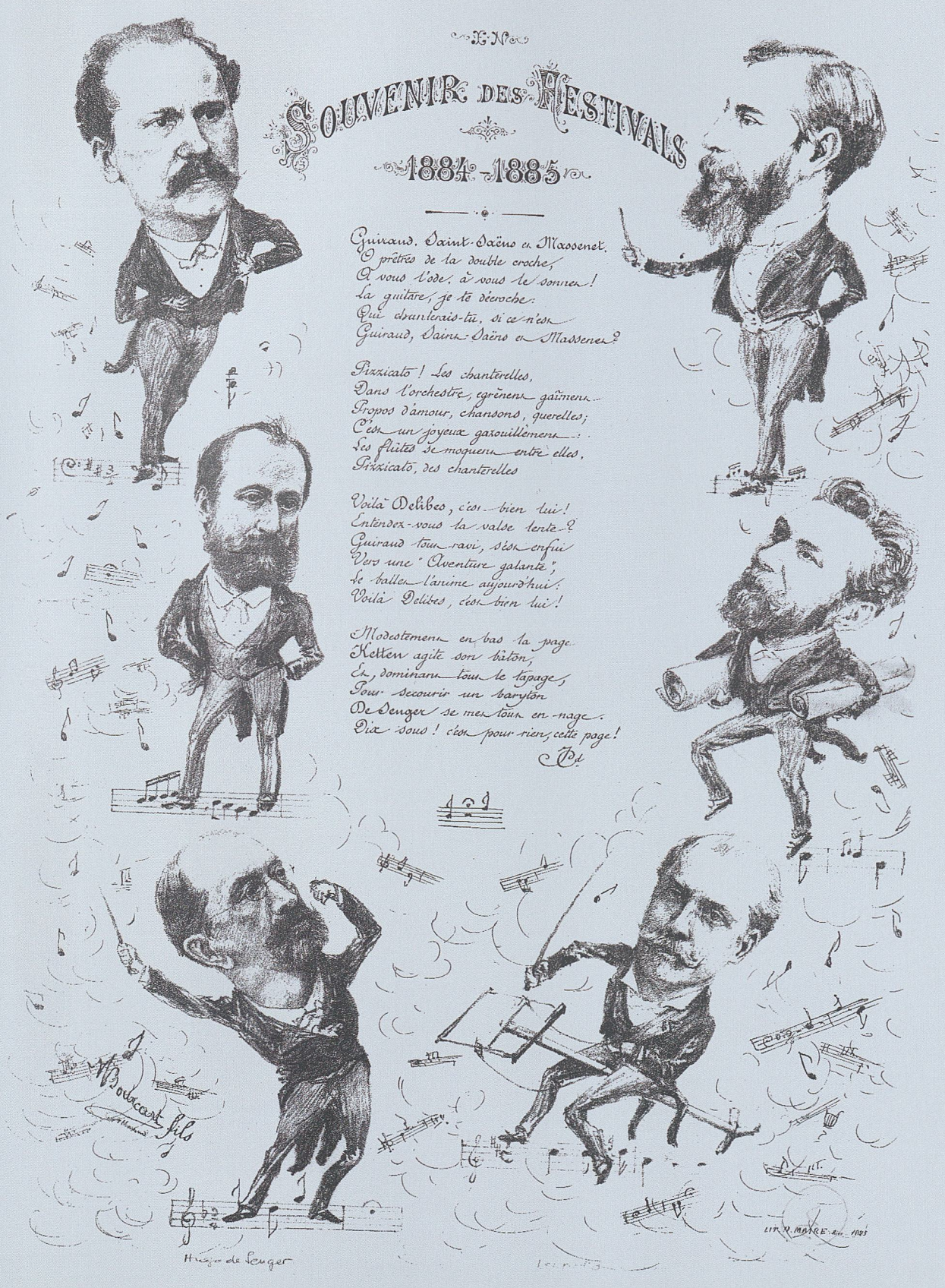
On nettoie la peau de l'éléphant en la frottant avec de la pierre ponce (Buffon)

C'est par cet aphorisme que se présente Le Ponceur, revue théâtrale artistique et littéraire rédigée par un groupe de citoyens. Voici le programme, une déclaration d'intentions belliqueuse sans lendemain [puisque seul le N° 1 sortit des presses]. Le titre est clair et net: *Ce que nous voulons*. "En présence de l'état d'indifférence, de complaisance plutôt, dans lequel sont tombés la plupart de ceux qui, à Genève, tiennent une plume avec la prétention de s'en servir pour parler des choses du théâtre, le public qui paye ses entrées aux guichets du superbe édifice de la place Neuve nous saura peut-être gré d'avoir songé à fonder Le Ponceur; non pas dans l'intention de nous attirer les bonnes grâces de tel ou tel directeur, de telle ou telle artiste de la troupe, non chers lecteurs, nous visons

plus haut: nous nous promettons de dire, en toute franchise et liberté, loyalement, honnêtement, ce que nous penserons des spectacles offerts aux abonnés et habitués en échange de leur argent. Notre intention bien arrêtée est d'appeler les choses par leurs noms et de ne prendre en considération les artistes qu'en raison de leur valeur. En effet, tout le monde est d'accord sur ce point capital, c'est qu'il n'est que temps de réagir contre cette fâcheuse coutume de trouver tout bon, quand même, de décerner à pleines plumes et à bouche que veux-tu, des éloges à certains cabotins qui doivent être d'autant plus agréablement surpris du procédé, qu'ils n'ont pas été gâtés sous ce rapport. Car ailleurs, c'est-à-dire dans les villes où la critique n'a pas encore perdu droit de cité, si ces braves gens n'ont pas été exposés à des averses de pommes cuites, ils ont tout au moins, dans plus d'un cas, fait une ample moisson de coups de sifflet. D'autre part, si nous devons écrire à l'adresse des musiciens, chanteurs, comédiens et danseurs qui se produiront sur notre scène, nous n'aurons garde d'oublier, dans nos articles, ceux qui auront ambitionné la responsabilité de les diriger. Nous servirons équitablement à chacun ce que nous croirons lui être dû, sans autre souci que celui de travailler au bon renom de Genève et au relèvement du niveau artistique de notre scène qui, depuis quelques années, va de plus en plus en s'effondrant. Ce serait bien mal nous connaître si ceux qui nous liront allaient supposer que nous ménagerons quelqu'un. Arrière cette pensée, car les membres de l'autorité municipale, ceux du moins qui ont à s'occuper du théâtre par devoir administratif, et leurs satellites, trouveront plus d'une fois l'occasion de lire ici des appréciations qui leur paraîtront indigestes. En effet, elles ne seront pas toujours de leur goût, mais en revanche, elles auront par la généralité de ceux qui voudront nous faire l'honneur de les parcourir, le mérite d'une grande sincérité."

D'un siècle à l'autre

Je laisse au lecteur le plaisir d'imaginer ce qu'on dira plus tard de nos critères prioritaires et unificateurs: l'excellence de la gestion eu égard au taux d'occupation; la magnificence des productions sous le rapport de la qualité artistique dans la comparaison marchande des spectacles montés sur les plateaux des maisons prestigieuses des capitales; le droit à une culture collective limitée, mais d'exception; la consonance attendue – sur le fond du phénomène culturel, sinon sur la forme qui supporte la critique comme un bien nécessaire – de la part des chambres de résonance que sont les organes de presse et les moyens de communications audiovisuels. La sanction recherchée de spécialistes ou d'éminences qui cautionnent cet état de fait en nappant l'autel séculier d'un voile devant lequel s'incline le très distingué commun des mortels. Tout cela dit la victoire des combats et des espérances du XIXe siècle. Tout cela redit cent ans plus tard le pathos des utopies dans lequel les fins de siècle font vieillir.


Souvenir des Festivals
1884-1885
Guiraud, Saint-Saëns et Massenet,
O prêtres de la double croche,
A vous l'ode, à vous le sonnet!
La guitare, je te décroche:
Qui chanterais-tu, si ce n'est
Guiraud, Saint-Saëns et Massenet?
Pizzicato! Les chanterelles,
Dans l'orchestre, égrènent gaîment
Propos d'amour, chansons, querelles;
C'est un joyeux gazouillement:
Les flûtes se moquent entre elles,
Pizzicato, des chanterelles
Voilà Delibes, c'est bien lui!
Entendez-vous la valse tente?
Guiraud tout ravi, s'est enfui
Vers une "Aventure galante",
Le ballet l'anime aujourd'hui:
Voilà Delibes, c'est bien lui!
Modestement en bas la page
Ketten agite son bâton,
Et, dominant tout le tapage,
Pour secourir un barytón
De Denger se met tout en nage.
Dix sous! c'est pour rien, cette page!
Bt
J. Bouscart fils
Hugo de Senger
LITH. R. MAYRE

(37) Hors scène:
Chronique XXIX

XXVI Diogène à la campagne

Les sujets de mes premières chroniques furent: les enjeux, la politique, l'esthétique, le fanatisme et l'occupation. En rapport avec ces questions, je voudrais désormais traiter des étapes ou plutôt décrire les états de la création théâtrale à Genève. Je voudrais montrer comment certains auteurs ont contribué, souvent à leurs dépens – notamment James Fazy qui écrivit, en 1826, une tragédie genevoise *La Mort de Lévrier*[37] – à user de la représentation théâtrale pour faire croire, pour faire voir et parfois pour faire savoir. Je commence par la comédie *Diogène à la campagne*, écrite par Marcet de Mézières et donnée les 29 et 31 août 1758 sur le théâtre de Carouge. En 1928, à l'Institut genevois, M. Eugène Ritter a parlé en ces termes de Marcet de Mézières (1695-1763): "La comédie de *Diogène à la campagne* a une place dans la polémique sur la question du théâtre à Genève. Homme politique, Isaac Ami Marcet de Mézières a été non pas un des chefs, mais un des représentants les plus en vue de la bourgeoisie genevoise, dans la lutte tantôt sourde et tantôt violente qu'elle a soutenue pendant tout le siècle contre notre ancienne aristocratie. Correspondant de J.-J. Rousseau, Marcet de Mézières a reçu du philosophe genevois les lettres les plus intéressantes et les témoignages de confiance les plus flatteurs; malheureusement, quand le vieillard morose écrivit *Les Confessions*, il dépêcha en quatre lignes un peu dénigrantes le pauvre Marcet, qui est resté sous le coup". Les voici: *Marcet de Mézières, ancien ami de mon père, et qui s'étoit aussi montré le mien; mais qui après avoir jadis bien mérité de la patrie, s'étant fait auteur dramatique, et prétendant aux Deux Cents, changea de maximes, et devint ridicule avant sa mort*. Il est assez curieux que l'auteur ait choisi Diogène, un Cynique qui raille la société et méprise les richesses, comme porte-parole; les premiers mots de la pièce, dits par le suivant de Diogène à la recherche de son patron l'attestent: "Je suis parti d'Athènes, qu'à peine l'aube commençait à blanchir le ciel. Le lever du soleil me fait apercevoir que me voici à Carouge…"

Les précautions

Ce n'est pas le déroulement de la comédie qui a de l'intérêt, mais ce qui l'entoure et quelques observations tenues par les protagonistes dans la pièce. En premier lieu, une présentation de l'auteur sous forme de discours à ses amis et concitoyens qui tient ce langage: – Je dois avouer, Messieurs, que c'est à la plaisanterie, que la Comédie que j'ai l'honneur de vous présenter, doit son existence. Le titre en a été imaginé, que je n'avais pas la moindre idée de la pièce. L'essai que je fis ensuite de quelques scènes, ayant plu à des personnes auxquelles on ne pourrait, sans injustice, refuser du goût, de l'esprit et des lumières, elles m'invitèrent à continuer. Mais, s'il faut tout dire, ces personnes ne purent s'empêcher d'en parler à leurs amis; ceux-ci le dirent à d'autres, bientôt tout le public en fut informé et s'en entretint. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ma comédie fut critiquée, approuvée, louée, blâmée, que non seulement elle n'était pas finie ni près de là; mais que je n'avais pas encore déterminé quel usage il me conviendrait d'en

faire. Les fausses idées que je m'aperçus qu'on en prenait, ont donné lieu au Prologue. En effet, dans ce dernier, après avoir dit que… "le nom de Diogène fera croire à bien des personnes, qu'il n'est mis sur la scène que pour mordre et déchirer tout le monde sans pitié. Ce n'est point dans cette disposition que je le présente…", l'auteur refuse de fournir son manuscrit. Il est contraint de ne pas le retirer par les acteurs qui lui promettent ce traitement:

Madame Lemoine: – Nous convenons que vous êtes le maître de votre manuscrit, ne convenez-vous pas aussi, que nous sommes les maîtres de notre mémoire et de notre Théâtre?

L'auteur: - Rien n'est plus juste, Madame.

Madame Lemoine: – Eh bien, Monsieur, nous jouerons votre pièce comme nous pourrons! S'il nous arrive de nous manquer, nous y ajouterons du nôtre au hasard, ainsi, vous serez chargé non seulement de vos propres fautes, mais encore de celles que feront les acteurs.

Mademoiselle Duranci: – Vous m'avez fait un rôle où il y a de la raison et de l'esprit. Eh bien! je vous déclare que je jouerai comme une petite bête. Je sais que vous haïssez comme la peste les équivoques et les jeux de mots; pour vous punir de votre opiniâtreté à garder votre chien de manuscrit, j'en mettrai par-ci, par-là, dans mon rôle, le plus que je pourrai, que je tirerai d'auteurs très modernes. Le public les mettra à votre compte. Jugez de l'honneur que vous en retirerez!

Madame Lemoine: – Je ferai plus. Par modestie, ou autrement, vous n'avez pas voulu être nommé dans l'affiche, je sais même qu'un de vos intimes amis veut bien qu'on le croie l'auteur de votre pièce, afin de vous faire mieux garder l'incognito. Pour vous rendre le tour que vous nous faites, je dirai en plein Théâtre votre nom, votre surnom, vos titres, vos emplois, votre qualité, afin que personne ne les ignore.

L'auteur: – Ma foi, Madame, vous faites la preuve d'une vérité que je n'ai jamais eu la témérité de mettre en doute. C'est celle que lorsqu'une femme veut absolument quelque chose, il faut, sans tarder, la satisfaire: sinon, elle saura trouver des moyens pour l'obtenir, que tous les hommes ensemble n'imagineraient pas. Tenez, Madame, voilà mon manuscrit, j'aime encore mieux être critiqué pour mes propres fautes, qu'applaudi des productions d'autrui, mises sous mon nom.

Éloges et dangers de la Comédie

Marcet de Mézières prévient d'emblée les lecteurs. Ceux qui voudront bien faire attention à ce que Diogène dit à Gnaton [un fermier] sur la Comédie ne doivent pas douter que ce ne soit, comme cela est certain, mon véritable sentiment… Cette identification avec le philosophe est appuyée par l'image que l'auteur s'en fait. La voici. Diogène était très éloquent. Son éloquence même, dans un temps où l'art de parler était dans sa plus haute perfection, avait, à certains égards, la préférence, par sa force, sa netteté et sa mâle franchise. Ses corrections étaient justes. Ses réponses promptes, vives, pleines de sel. Sa morale, sur les passions de l'âme était si belle, que quelques Pères de l'Église en ont fait des éloges. Il était déjà vieux, que pris par des pirates, mené sur le marché des esclaves à Corinthe, il criait à tous: – "Qui veut acheter

son maître?" Voyant passer un Corinthien de sa connaissance, il lui dit: – "Achète-moi, je te suis nécessaire." Ce qu'il fit sans hésiter. En le suivant à la maison, il lui dit: – "Je serai ton valet, comme les médecins et les avocats le sont des autres hommes, qui doivent suivre leurs conseils. Fais-en de même pour ton bien!" Son maître le crut. Il se déchargea sur lui de l'éducation de ses enfants et de l'administration de ses biens. Le valet s'en acquitta avec tant d'habileté que son patron disait sans cesse: – "Ce n'est pas Diogène, c'est un bon Génie qui est entré chez moi: tout y prospère."

Voici donc le dialogue édifiant entre Gnaton et Diogène, la leçon donnée aux Genevois hostiles au théâtre ou l'ignorant par dogmatisme néocalviniste.

Gnaton: – Mais dites-moi, Diogène, je vous prie, qu'est-ce à proprement parler que la Comédie? Je n'en ai jamais vu représenter.

Diogène: – Lorsque l'on y fait parler des héros, des rois, des princes; qu'on y expose de grands intérêts, des actions héroïques, ou mêmes atroces, cela s'appelle Tragédie. Les sentiments, dans toute la pièce, doivent être nobles, grands, forts, extraordinaires, terribles, suivant la nature du sujet et des personnages. La vertu y doit triompher, le crime, toujours être puni par le fait, la honte ou les remords.

Gnaton: – Mais, cela doit être tout à fait beau et frappant.

Diogène: – Dans ce qu'on appelle Comédie, on y introduit des personnages de rang, de fortune et d'états différents. C'est la représentation de la vie privée. On y expose des aventures singulières, bizarres, plaisantes. On y fait la guerre au vice. On y fronde les ridicules. La bonne Comédie doit être une morale vivante, égayée par des contrastes. L'utile doit toujours marcher avec l'agréable, l'enjoué ou le plaisant.

Gnaton: – Cela doit être tout à la fois profitable et récréatif.

Diogène: – Il est fâcheux que de grands auteurs, pour mieux attirer le succès d'une comédie, se permettent quelquefois des antithèses forcées, des équivoques, des jeux de mots, qui en faisant rire un certain ordre de spectateurs, font éclipser la morale.

Gnaton: – Mais, ces grands auteurs-là ont grand tort. Il faudrait honnêtement le leur faire entendre, pour le bien de la chose et du public qu'il faut toujours respecter.

Diogène: – Tu as raison, mon ami. Mais que veux-tu! C'est l'orgueil qui s'humilie en briguant les suffrages…

Voici maintenant le dialogue opposé, la parodie que joue Diogène avec le bourgeois Foliarque.

Diogène: – Vous savez, Seigneur, les disputes qui se sont élevées, au sujet de l'établissement des comédiens dans ce village. Les uns l'ont regardé comme très mauvais, d'autres comme pouvant avoir son utilité, des troisièmes comme indifférent. J'ai voulu voir moi-même ce qu'il en était. Bien résolu d'en rire et de m'en moquer. J'en ai ri à la vérité autrement que je ne pensais. Pour m'en moquer, soyez assuré que je ferai mon devoir. Je n'ai d'égard que pour la vérité. Vous ne l'ignorez pas.

Foliarque: – Ah! mon très cher Diogène, dites-moi, je vous en supplie, les raisons que vous avez. Je vous écouterai avec toute l'attention et la disposition favorables qu'il soit possible.

DIOGÉNE
A LA
CAMPAGNE,
COMEDIE

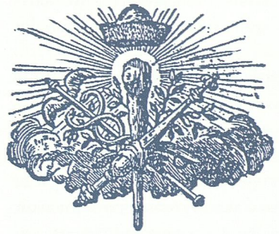
En Prose, de Trois Actes.

Avec un PROLOGUE & la FABLE des CASTORS.

Précédée d'un DISCOURS de l'AUTEUR
A SES AMIS.

Accompagnée de COUPLETS, & du RONDEAU DES MOISSONNEURS.

Par Mr. I. A. M. de M.



A GENEVE,
Chez HENRI-ALBERT GOSSE & COMP.

M. D. CCLVIII.
Pour L'AUTEUR.

258

Diogène: – Croiriez-vous bien que ces gens-là, quand ils représentent leurs pièces, s'avisent de prendre l'air, les façons, les manières, le ton, les gestes, de nos Athéniens les mieux élevés? Cela leur convient-il? N'est-ce pas le comble de l'absurdité?

Foliarque: – Fort bien. Fort bien!

Critias [jeune homme protégé de Diogène, en contrefaisant]: – Fort bien. Fort bien!

Ménas [le suivant de Diogène, contrefaisant de même]: – Fort bien. Fort bien!

Diogène: – Dans leurs déclamations tragiques, ils se peinent d'y mettre une harmonie, une âme, une force, une énergie et des tons, capables de ravaler la sublime éloquence de nos plus grands orateurs. N'est-ce pas un dangereux moyen de rendre cette éloquence triviale et populaire avec le temps. Cela n'est-il pas monstrueux?

Foliarque: – Fort bien. Fort bien!

Critias: – Fort bien. Fort bien!

Ménas: – Fort bien. Fort bien!

Diogène: – À l'égard du comique, ils se proposent, disent-ils, de divertir les spectateurs, sans souffrir dans leurs pièces ni jeux de mots, ni équivoques, ni bassesses, ni obscénités. Ils se flattent d'observer avec scrupules les mœurs et la bienséance. En un mot, ils prétendent faire rire le monde, comme le feraient Socrate ou Platon, quand ils sont de belle humeur. Peut-on pousser plus loin l'impertinence et la fatuité?

Foliarque: – Fort bien. Fort bien!

Critias: – Fort bien. Fort bien!

Ménas: – Fort bien. Fort bien!

Diogène: – Pour conclusion, vous savez que nos Athéniens, sur la fin du jour, se divertissent à des jeux publics et particuliers. Qu'ils font une consommation de bien des choses qui rendent à la République. Il est vrai que pour la plus grande partie d'entre eux, la Comédie serait moins dispendieuse. Mais je soutiens qu'un bon citoyen doit plutôt s'ennuyer en ville que de venir se divertir ici, à moins de frais, par une raison d'état qui se démontre d'elle-même.

Foliarque: – Fort bien! Parfaitement bien! Continuez, mon très cher Diogène, à observer ces gens-là; vous me ferez ensuite part de vos sages découvertes. Et vous, [à Critias] jeune homme, faites sérieusement attention à tout ce qu'on vient de dire. Travaillez avec zèle à dégoûter tous vos amis d'un amusement aussi frivole que pernicieux.

Critias: – Je fais de vos avis le cas que je dois. Mais, il me semble, que le luxe qui fait tant de ravage parmi nous, qui est la cause de la ruine de beaucoup de familles, mériterait certainement l'attention de votre zèle pour le bien public.

Foliarque: – C'est un article très délicat, d'autant plus que les ordonnances somptuaires auxquelles le peuple n'a point de part, étant poussées avec trop de rigueur, pourraient fort bien donner quelque atteinte à la liberté.

Critias: – C'est à quoi je ne faisais pas attention. Ce trait de fine politique est admirable; il est digne de vous. Bornons-nous donc à décrier très fortement la Comédie: laissons prudemment faire au luxe tous les progrès qu'il voudra.

Foliarque: – Que j'aime cette docilité dans les jeunes gens. C'est un moyen sûr de me succéder. Adieu les amis! Croyez que je parlerai de vous sur le bon ton.

(38) Article constitutionnel fédéral d'encouragement de la culture, refusé par le vote du peuple souverain, le 12 juin 1994.

Moralité et représentation

En recourant à d'autres mots, dans d'autres contextes, parle-t-on autrement de nos jours? De l'impact de la télévision? Des "vraies" valeurs perdues comme paradis, les prétendues fins en soi disparues comme l'est la peur des enfers; des valeurs de substitution cultivées tel un prône; celles, retrouvées, de l'inexhaustibilité du désir que porte l'image publicitaire. De la culture populaire dont le soutien est désormais impopulaire[38], du devoir d'assistance au "savoir élitaire pour tous", des droits à la reconnaissance de toute exigence individuelle, que sais-je encore… Le combat entre la moralité personnelle et la représentation qu'on se donne à soi-même et aux autres ne saurait cesser.

(39) Duranci et Lemoine, deux noms d'acteurs utilisés par Marcet de Mézières. Lemoine, originaire de Dijon, était l'entrepreneur de spectacles qui avait été autorisé à faire représenter une troupe à Carouge [cf: chronique précédente].
(40) Voltaire à David Louis de Constant Rebecque, seigneur d'Hermenches. Aux Délices 9 aoust [1757].
(41) *Alzire (ou les Américains)*, première représentation à Paris, le 27 janvier 1736.
(42) Voltaire à Marie Elisabeth de Dompierre de Fontaine. Aux Délices 27 [août] 1757.
(*) Lire la note de la page 144.

XXVII Catéchisme et intrigue

Du côté de Carouge, se lève…

Des Délices, dans une lettre au comte d'Argental datée du 7 juin 1758, la nièce de Voltaire, Marie Louise Denis, observe ceci: "Nous avons actuelement une comédie à Carouge peti vilage de Savoie à un car de lieue de Genève, qui [est] très bonne pour une troupe de province. Ils font un[n] argeant imence. Ils ont un valet nommé Duranci[39] excelant et très digne du théâtre français. Mon on[cle y] va rarement par ce qu'on ne peut le résoudre à quiter de vue son jardin qu'il aime passionément." Environ une année auparavant, Voltaire avait signalé l'attraction inouïe qu'exerçait alors le théâtre édifié à Carouge: "Savez-vous bien que les genevois se forment? Ils ont une comédie; non pas à la vérité dans leur sérieuse ville, mais aux portes. Ils laissent prendre les dehors; et bientôt ils capituleront…"[40] "Nous jouons la comédie à Lausanne, on nous la donne aux portes de Genève. On représenta hier *Alzire*[41], et quand j'arrivai tous les genevois me reçurent avec de très longs battements de mains. Il n'y a pas moien de quitter ces hérétiques-là…"[42] Nous allons observer quelques effets de l'implantation nouvelle du théâtre à Carouge; l'un d'eux est comparable à une véritable campagne d'évangélisation, un destin collectif des mœurs à partager, l'expérience d'une communauté genevoise [*]. L'autre effet conduit à une cure de désinformation propre à se regarder agir et à appréhender ainsi les événements grâce aux quiproquos et à leurs échos, à l'avantage d'un maître d'œuvre malicieux. Nous découvrirons ensuite l'acharnement monochrome de Voltaire à qualifier Rousseau d'un surnom pour désigner celui qui s'en prend au monde entier et se réfugie dans un tonneau, forteresse de ses malheurs; un harcèlement marqué par une aigre ironie se produisant dans plusieurs lettres à la suite des représentations de *Diogène à la campagne* de Marcet de Mézières.

Ce qui se dit dans une pièce, sa "leçon" est assez secondaire par rapport au rôle principal que le Théâtre comme personnage joue lui-même dans la cité, au sein de la société qui l'utilise. En ce sens, la nourriture intellectuelle qui se répand de la scène pour parvenir au public est un prétexte culturel de complices, un leurre amusant destiné à distraire et départager les esprits. À quoi sert le théâtre et qui se sert du théâtre? Telles sont les deux questions auxquelles une réponse est donnée à Genève en ce milieu du XVIIIe siècle; à la première, les meilleures intentions: combattre le vice et propager la vertu; à la seconde, l'habilité la plus subtile: fortifier les visées personnelles de ceux qui ont intérêt à ce que la mascarade passe pour un plaisir sérieux. Ces perspectives ne changent guère avec le temps. Seules les mesures du bruit et du silence attachées à l'une ou l'autre des réponses varient d'une époque à l'autre. Si Voltaire et Rousseau se mordent à propos de la seconde question, c'est assurément parce que ni l'un ni l'autre n'est assez sot pour se laisser prendre par les bons sentiments apportés en réponse à la première question.

Abécédaire idéologique: philosophie, richesses, mariage et sagesse paysanne

Pour l'heure, ayons un peu cette naïveté bien-pensante. Écoutons ce que Marcet de Mézières enseigne aux Genevois d'alors dans son *Diogène à la campagne,*

(*) Note de la page 143: Il reste aujourd'hui encore une nostalgie de cette vision d'un monde circonscrit au sein duquel sont consonants le tout et les parties, dans l'idée même de démocratie directe, bien que celle-ci soit entachée de désillusions et non dépourvue de dangers. Imaginons de nos jours un Marcet de Mézières, auteur et député genevois qui plaiderait en faveur de l'autorestriction des uns pour autant qu'il y ait une vraie autocontribution des autres (les uns pouvant prendre la place des autres). Cette plaidoirie serait faite en vue de parvenir à une meilleure cohésion dans la communauté de la cité, au sens de l'intégration mutuelle des indigènes aux étrangers. Nul n'écouterait ce moraliste illuminé par les idées propres à un néocalvinisme de suspect aloi, nul ne souscrirait à l'anachronisme qui accorde à la responsabilité de l'individu la priorité. Le rôle prépondérant attribué à l'État social souverain, expression du peuple qui traduit la volonté générale, a considérablement amenuisé la conscience morale de l'animal social qu'est l'individu. La prise en charge éthique est désormais une opération étatique réalisée par délégation et maintenue par des aspects matériels bienfaisants. S'il était montré par un candide individu que le recours à la subvention et le critère du taux d'occupation, en matière de marchandises culturelles, ne sont pas sans rapport avec le caractère normatif du spectacle pléthorique, ainsi que de la discipline exemplaire des publics acquis d'avance, il serait honni par les professionnels de la profession qui défendent leur assiette mondaine et leurs lendemains sonnants et trébuchants comme un devoir de moralité publique au service d'un droit populaire à la culture (un terme devenu vague, sauf pour les fermiers et les nouveaux promoteurs de l'assistance intellectuelle).

pour les convaincre par son plaidoyer en faveur des mœurs naturelles et les flatter de leur aptitude à assimiler cette sage instruction. Diogène déclare à son suivant Ménas: "Je t'ai dit si souvent que le temps étoit fait pour les hommes et non les hommes pour le temps (...) Ce sont de plaisans animaux que tes Philosophes! Ils veulent tout approfondir et tout assujettir au raisonnement. Cependant, si l'homme le plus simple leur demande, de quelle nature est le germe de la plante la plus méprisée, ils sont dans le plus grand embarras. Ils ne s'en tirent que par des circonlocutions, qu'ils n'entendent pas eux-mêmes. Quelle absurdité, de vouloir rendre raison d'une idée purement Métaphysique; lorsque l'on n'est pas capable d'expliquer ce que l'on vous mêt sous les yeux! À peine connoissons-nous une très petite partie des objets qui nous environnent, que nous cherchons à nous perdre dans les nuës. L'homme fini et borné, est assez téméraire pour vouloir pénétrer l'Infini! Vaine curiosité qui n'est que trop féconde en erreur (...)"

Après ces propos philosophiques, ces mots sur les richesses: "Le goût effréné d'acquérir des richesses, n'est que trop souvent la source de bien des malheurs (...) Les Richesses sont une source intarissable d'inconséquences. Elles réunissent souvent dans un même sujet, la hauteur et la bassesse, la prodigalité et la honteuse lésine (...) Quoique la pauvreté soit de mon goût, parce qu'elle me laisse l'âme libre, je ne blâme point ceux qui, possédant des richesses légitimement acquises, n'en sont pas eux-mêmes possédés. Elles peuvent aider un bon cœur à manifester ses vertus. Dans ce cas, l'argent est un bon domestique. Mais si on lui laisse prendre le dessus, le malheureux qu'il maîtrise n'offre plus aux yeux de la raison que les défauts marqués de l'esclave le plus impertinent (...)"

Voici ce qui est conseillé à propos du mariage et des vertus nécessaires à son bon accomplissement: "Le Mariage a beaucoup de rapport avec un animal enchaîné. Tant qu'il n'excède pas la longueur de sa chaîne, il se croit libre, il vit tranquille. Mais, s'il veut aller au-delà, le joug se fait sentir: il s'en inquiète, il se tourmente. Alors tout est dérangé (...)" [Et voilà la réponse d'Eglé, la jeune fille, à Diogène, donnée en ces termes un peu plus loin dans l'ouvrage]: "Par vos raisonnemens, je commence à comprendre qu'il faut qu'une femme soit encore plus attentive à plaire à son mari, qu'étant fille à son amant. Si la possession tend à diminuer les agrémens, les bonnes manières peuvent, en quelque sorte, les remplacer, et tenir lieu des charmes qui s'effacent tous les jours (...)." [Eglé conclut]: "Puisque la fin d'une fille est d'être femme une fois, il n'y a, ce me semble, pas si grand mal à s'y préparer. Le bonheur dépend, peut-être, plus de nous-mêmes que l'on ne croit."

Et le fermier Gnaton a le dernier mot. C'est sa moralité que le spectateur, reconnaissant l'âme et admirant le bon sens du paysan, attend en fin de course: "La Justice est la base de la Religion, parce qu'elle fait rendre aux Dieux et aux hommes, ce qui leur appartient. Que ce qu'on appelle vertu, c'est l'extrême attention que l'on a de remplir très exactement tous ses devoirs, non seulement sans peine, mais avec plaisir."

(43) Aristippe était disciple de Socrate. Il considérait le plaisir comme la véritable raison de toutes les actions humaines. Le plaisir sensuel avait pour lui la priorité sur les voluptés spirituelles. Il rapportait tout à soi, estimant que tout est relatif, que rien n'est juste ou injuste qu'en rapport des lois et des coutumes. Il vivait en Sicile à la cour de Denys l'Ancien, puis de Denys le Jeune, et fut nommé par Diogène, en raison de cette proximité au tyran de Syracuse et à son fils: *le chien royal.*

(44) Écrits respectivement datés des [c. 5 janvier 1760], 5 janvier 1760, 4 janvier [1760], 16 janvier [1760].

Des fonctions de l'anonymat

Il a été constaté dans mon précédent article qu'un auteur ne naît pas… du seul bec de sa plume. On a vu que Marcet de Mézières est poussé par l'encouragement de ses amis à poursuivre l'écriture de son ouvrage (on voit désormais le "bagage éthique" que cette compagnie respectable porte comme cruche à ras bord sur le crâne). On a vu qu'il est contraint, sous la pression d'acteurs prêts à dénaturer sa pièce, à fournir son manuscrit; on a vu toutes les précautions qui sont nécessaires et qui forment l'essentiel du prologue de *Diogène à la campagne* pour que la mutation de l'incognito de rigueur à l'auteur responsable traduise en quelque sorte l'éveil social de la représentation. Il est dès lors particulièrement amusant de voir Voltaire jouer avec un tel phénomène. De le voir, à l'occasion de la publication d'une pièce prétendument donnée sur le théâtre de Carouge, dire qu'il n'en est pas l'auteur et qu'il en est l'auteur, que l'ouvrage n'a pas à être représenté en public, mais qu'il a jadis été conçu par des amis pour leur seule distraction et qu'ainsi les accusations que la pièce engendre aujourd'hui retombent sur de hauts personnages comme autant d'outrages à leur éminence. Il y a là un jeu théâtral sur le théâtre du monde qui masque et démasque, qui fait craindre et crier, qui se rit des apparences et rend hommage à la scène, non comme le tableau noir d'un zélé maître d'école, mais comme le lieu des intimités mondaines où tout est farce et, de ce ton railleur, de ce goût provocateur, tout est proche de la philosophie d'Aristippe[43], celle des plaisirs, c'est-à-dire de la victoire définitive de la vie.

Du vrai et du faux…

Poursuivons par un extrait d'une lettre de Voltaire au Journal encyclopédique – du bon usage des quiproquos – et utilisons quelques fragments de sa correspondance, tirés de courriers à François de Chennevières et à Claude Thieriot[44]: "J'ai été assez surpris de recevoir le dernier décembre, une feuille d'une brochure périodique intitulée l'Année littéraire dont j'ignorais absolument l'existence dans ma retraite. Cette feuille était accompagnée d'une petite comédie qui a pour titre *La Femme qui a raison*, représentée à Karonge, donnée par mr. de Voltaire, et imprimée à Genève. Il y a dans ce titre trois faussetés. Cette pièce, telle qu'elle est, défigurée par le libraire, n'est assurément pas mon ouvrage; elle n'a jamais été imprimée à Genève. Il n'y a nul endroit ici qui s'appelle Karonge, et j'ajoute que le libraire de Paris qui l'a imprimée sous mon nom, sans mon aveu, est très répréhensible. Mais voici une autre réponse aux politesses de l'auteur de l'Année littéraire. La pièce qu'il croit nouvelle fut jouée il y a douze ans à Lunéville dans le palais du Roi de Pologne où j'avais l'honneur de demeurer; les premières personnes du royaume pour la naissance et peut-être pour l'esprit et le goût la jouèrent en présence de ce monarque. Il suffit de dire que madame la marquise du Châtelet, Lorraine, représenta *La Femme qui a raison* avec un applaudissement universel. On tait par respect le nom des autres personnes illustres qui vivent encore, ou plutôt par la crainte de blesser leur modestie. Une telle assemblée savait peut-être aussi bien que l'auteur de l'Année littéraire ce que c'est que la bonne plaisanterie et la bienséance. Les deux tiers de la pièce

furent composés par un homme dont j'envierais les talents, si la juste horreur qu'il a pour les tracasseries d'auteur, et pour les cabales du théâtre, ne l'avaient fait renoncer à un art pour lequel il avait beaucoup de génie. Je fis la dernière partie de l'ouvrage. Je remis ensuite le tout en trois actes avec quelques changements légers que cette forme exigeait, et ce petit divertissement en trois actes, qui n'a jamais été destiné au public, est très différent de la pièce qu'on a très mal à propos imprimée sous mon nom. Vous voyez mr. que je ne suis pas le seul qui doive des remerciements à l'auteur de l'Année littéraire pour les belles imputations de grossièreté tudesque, de bassesse et d'indécence qu'il prodigue. Le Roi de Pologne, les premières dames du royaume, et les princes peuvent en prendre leur part avec la même reconnaissance; et le respectable auteur que j'aidai dans cette fête, doit partager les mêmes sentiments."

Voici quelques répliques empruntées à *La Femme qui a raison*. Elles furent susceptibles de frotter les nerfs des voisins genevois ladres et laborieux, vinssent-elles de Karonge ou de fêtes en l'honneur d'un souverain polonais…

Je dois tout aux bons soins de votre honoré père:
Sa fortune déjà commençait à se faire;
Il eut l'art d'amasser et de garder du bien,
En travaillant beaucoup, et ne dépensant rien.
Il me recommanda, quand il quitta la France,
De fuir toujours le monde, et surtout la dépense:
J'ai dépensé beaucoup à vous bien élever;
Malgré moi le beau monde est venu me trouver. (…)
Nous attendons ton père il viendra promptement,
Et déjà son commis arrive en diligence,
Pour régler sa recette ainsi que la dépense.
Il sera très-fâché du train qu'on fait ici;
Et tu comprends fort bien que je le suis aussi.
C'est dans un autre esprit que Phlipotte est nourrie;
Elle a trente-sept ans, fille honnête, accomplie,
Qui, seule avec mon fils, compose ma maison;
L'été sans éventail, et l'hiver sans manchon,
Blanchit, repasse, coud, compte comme Barrême,
Et sait manquer de tout aussi bien que moi-même.
Prends exemple sur elle, afin de vivre heureux.(…)
Mais surtout plus de bal; je ne prétends plus voir
Changer la nuit en jour, et le matin en soir.(…)
Faut-il, sur son comptoir, l'œil trouble et le teint blême,
Manquer du nécessaire auprès d'un coffre-fort,
Pour avoir de quoi vivre un jour après sa mort?
Ah! vivez avec nous dans une honnête aisance.
Le prix de nos travaux est dans la jouissance:
Faites votre bonheur en remplissant nos vœux.
Être riche n'est rien, le tout est d'être heureux. (…)
Soyez gai comme nous, ou que Dieu vous renvoie.
Nous vous promettons tous de vous tenir en joie.
Rien n'est plus douloureux, comme plus inhumain,
Que de gronder tout seul des plaisirs du prochain.
(…)
Mes enfants sont pourvus; et, puisque de son bien,
Alors que l'on est mort on ne peut garder rien,
Il faut en dépenser un peu pendant sa vie:
Mais ne mangez pas tout, madame, je vous prie.

Voici, dans la même verve, un second extrait: "On me mande de tous côtés qu'on croit Marmontel auteur

LA

FEMME

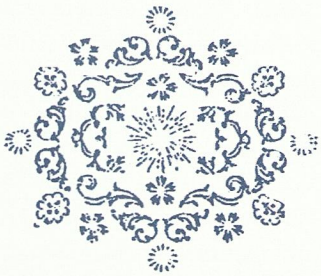
QUI A RAISON,

COMÉDIE

EN TROIS ACTES, EN VERS.

Par M. DE VOLTAIRE.

Donnée sur le Théâtre de Caronge, près Genève, en 1758.



A GENEVE.

M. DCC. LIX.

d'une détestable parodie contre mr. le Duc d'Aumont et mr. d'Argental; on le croit à la bastille, et moi qui crois peu de chose, je ne crois assurément rien de tout cela. Ce ne peut être qu'un laquais de Comédien qui ait fait cet impertinent ouvrage; et si c'était le Laquais de Marmontel, il l'aurait sans doute chassé (…) Je parierais contre Marmontel luy même qu'il n'est pas l'auteur de la malheureuse parodie qu'on luy impute. Cela n'est ny de son esprit ny de son cœur. Quel est le fat d'imprimeur qui s'avise de défigurer si indignement, la femme qui a tort entre ses mains? Et puis voylà cet autre animal de Fréron qui croit que c'est un ouvrage nouvau et qui ne sait pas que cela fut joué il y a douze ans (…) La pièce n'était pas assurément telle qu'on vient de la donner. Ce Fréron saisit la chose comme un dogue affamé qui ronge le premier os qu'on luy présente (…) Puisque Marmontel est à la bastille, vous voyez mon cher monsieur que ce n'est plus à luy que s'adresse le petit avertissement qui doit être dans Le Mercure [publication fondée en 1672]. Je vous supplie de le faire parvenir au bureau de ce journal, quel que soit l'autheur qui en soit chargé. Je vous avoue que je serais bien aise que cet avertissement fût un peu connu. Il est très désagréable à mon âge d'être timpanizé par un faquin comme Fréron, c'est être condamné aux bêtes (…)"

Brouiller les pistes, créer des embrouilles, n'est-ce pas enivrant? N'était-il pas amusant de confronter – dans la chronique précédente – l'ardeur de prosélyte et la solidarité des bourgeois genevois à défendre leurs valeurs, aux facéties d'un alerte vieillard, à cet art de compromettre les gens si propre au patriarche de Ferney? Dans une de ses comédies qu'il se jouait

(45) [Octobre/novembre 1758].
(46) Voltaire à Jean Le Rond d'Alembert, au château de Tournay, 4 mai [1759].
(*) Conduits par Antisthène, les Cyniques se rassemblaient dans un lieu situé aux abords d'Athènes: le gymnase de Cynosarges, nom signifiant chien agile ou à l'enseigne du vrai chien. À qui s'étonnait que Diogène fût qualifié de chien, celui-ci répondait: " Diogène, pour moi, n'est qu'un surnom; je suis en effet un chien, mais je fais partie des chiens de race, de ceux qui veillent sur leurs amis." Il arriva ainsi que, lors d'un banquet, des commensaux lancèrent des os à Diogène, comme à un chien. Il leur répondit, tel un chien, en allant simplement… pisser sur eux.
(47) Voltaire à Théodore Tronchin, 16 mai [1759].
(48) Jérémie VI, 14.
(49) Voltaire à Jean-Robert Tronchin. À Ferney, 19 [mars 1761].
(50) Voltaire à Louise-Florence-Pétronille de Tardieu d'Esclavelles d'Epinay [vers le 25 mars 1761]. Lire également la note 43.

intérieurement, Voltaire lui-même eût fort bien pu être le bailleur de fonds de l'imprimeur indélicat mis en cause!

Du modèle à l'injure

Environ deux mois après les représentations de *Diogène à la campagne* de Marcet de Mézières, Voltaire écrit ces lignes à Jacob Vernes: "Ce mauvais temps me tue, mon cher abbé: je ne peux aller à la comédie et je suis bien las de la détestable tragédie que je vois qu'on joue sur le théâtre d'Europe; c'est contre cette mauvaise pièce que Jean-Jacques devait écrire… Voilà donc deux Diogène, Rousseau et Marsais. Votre Genève me paraît un peu plus gaie que du temps passé; c'est qu'elle est plus riche et plus éclairée…"(45) Dès 1758, et pendant quatre ans, l'hôte des Délices s'attaquera dans sa correspondance – non sans rancœur – à Rousseau, en l'associant à Diogène: "Quoy vous répondez sérieusement à ce fou de Rousseau, à ce bâtard du chien de Diogène?"(46) (…) "Envoyez-moy je vous prie la lettre du descendant du chien de Diogène(*), Vous voylà entre un tigre et un dogue. Nous sommes icy vos brebis"(47) (…) "Ils ont dit la paix, la paix et il n'y avait point de paix(48), et ce fou de Diogène Rousseau propose la paix perpétuelle"(49) (…) "C'est un fou vous dis-je, avec sa paix perpétuelle. Il s'est brouillé avec tous ses amis. C'est un petit Diogène qui ne mérite pas la pitié d'Aristippe"(50) (…) "Vous ne m'avez point écrit depuis le roman de Jean-Jacques. Seriez-vous de ceux qui ont pris le parti de ce petit Diogène manqué? Savez-vous qu'il y a dix-huit mois que ce fou sérieux fit une cabale du fond de son village à Genève pour empêcher la comédie, et qu'il m'écrivit à moi vous corrompez ma république pour prix de l'asile qu'elle vous a donné"(51) (…) "J'ai lu son Éducation(52). C'est un fatras d'une sotte nourrice en quatre tomes, avec une quarantaine de pages contre le christianisme, des plus hardies qu'on ait jamais écrites, et par une inconséquence digne de cette tête sans cervelle, et de ce Diogène sans cœur, il dit autant d'injures aux philosophes qu'à Jésus-Christ; mais les philosophes seront plus indulgents que les prêtres"(53) (…) "Jean-Jacques ayant renoncé à son beau titre de citoyen, n'a plus de titre que celui de Diogène. Il va transporter son tonneau en Écosse avec milord Maréchal [Lord Keith]. Ce pauvre diable trame une vie misérable et le pape est souverain avec quinze millions de revenu. Voilà comment va le monde"(54) (…) Le plus comique dans cette insistance assez chimérique est de voir Voltaire se rire de lui-même en se désignant également par ce distingué titre avilissant: "Je suis comme Diogène qui remuait dans son tonneau pendant que tout le monde se préparait à la guerre dans Athènes"(55) (…) Un mois plus tard, il ajoute: "Je suis redevenu sibarite et je me suis fait un séjour délicieux, mais je vivrais aussi aisément comme Diogène que comme Aristippe. Je préfère un ami à des rois, mais en préférant une très jolie maison à une chaumière je serais très bien dans la chaumière. Ce n'est que pour les autres que je vis avec opulence, ainsi je défie la fortune et je jouis d'un état très doux et très libre que je ne dois qu'à moy"(56). Deux ans plus tard, Marcet de Mézières allait donner son *Diogène à la campagne*. Avec moins d'instinct et de ruses; mais avec plus de cette vocation d'éducateur si particulière aux Genevois.

(51) Voltaire au comte et à la comtesse d'Argental. Aux Délices, 29 mars [1761].
(52) Émile.
(53) Voltaire à Étienne-Noël Damilaville, 14 juin [1762].
(54) Voltaire à Louise-Dorothée von Meiningen, duchesse de Saxe-Gotha, 19 juillet [1763]. Après la publication en 1762 de *Émile* et *Du Contrat social*, ouvrages de Jean-Jacques Rousseau condamnés tant à Genève qu'à Paris, le gouverneur Lord Keith offrit l'hospitalité à l'auteur – chassé également de Berne où il avait cherché refuge – au village de Môtiers, dans la principauté de Neuchâtel.
(55) Voltaire à Marie-Elisabeth de Dompierre de Fontaine. Aux Délices, 16 avril [1756].
(56) Voltaire à Nicolas Claude Thieriot. À Monrion, 27 mai [1756].

(57) Scènes de l'Histoire:
Genève et la restauration (d'une indépendance de vues)
Documentation 19
Entre deux personnes au théâtre, dont l'une aurait une extrême sensibilité et l'autre une intelligence profonde, je préférerais sans contredit la première.
Talma

(58) Hector Fleischmann et Pierre Bart. *Lettres d'amour inédites de Talma à la princesse Pauline Bonaparte* (Paris 1911), pp. 49-50 et 50-51.

(59) Date de l'envoi corrigée par M. Philippe M. Monnier dans son étude: *François-Joseph Talma et les Genevois.*
Genava, nouvelle série, tome XVII, pp. 223 (1969). Lire également la note 57.

XXVIII Fièvres

Voilà donc à la fin ma coquine de femme!
Oh! comme elle est changée! elle n'a plus, ma foi
De quoi raccommoder ses fautes près de moi.

Voltaire
La Femme qui a raison

Les personnages

Côté jardin, une femme persécutée par Bonaparte, exilée à Coppet: Germaine de Staël. Côté cour, un comédien-confident, le tragédien de l'empereur: François-Joseph Talma. Cet acteur[57] – le plus célèbre de son temps – se rendit dans notre défunte République devenue capitale du Léman sous l'annexion française, la première fois en septembre 1812, alors que Madame de Staël se trouvait en Suède. Il revint dans la Cité de Calvin en juillet 1814, au temps où Napoléon vaincu fomentait son retour sur scène depuis l'île d'Elbe.

Une forte baronne

La correspondance entre Talma et Madame de Staël fut publiée en 1938 par Guy de la Batut. Dans l'introduction, l'auteur a fait cette observation dont les accents à la soldatesque tiennent en ce lapidaire énoncé: "La beauté et le jeu déjà romantique de Talma étourdirent l'ardente femme de lettres dans une griserie abandonnée, mais le tragédien, qui aimait les réalités de la chair, était alors épris de la belle Pauline Borghèse, et la forte baronne n'excitant guère l'appétit de ses sens, il ramena doucement son enthousiasme à la littérature qui lui avait donné naissance". S'il est vrai que le refrain habituel à tous les hommes amoureux évoque – dans la correspondance de Talma à Pauline Borghèse – les ardeurs de doux liens noués lors d'un séjour de cure à Aix-les-Bains, en juillet 1812, les emportements fougueux, les transports étranglés de Germaine de Staël envers le grand acteur ne peuvent se réduire à l'aspect superficiel et entendu de ce ricanement du préfacier. Il y a un mélange de subjectivité surabondante et d'attrait idéalisé – comme en témoignent ses pages sur la déclamation dans son livre *De l'Allemagne* (ch. XXVII) – qui font honneur à "la forte baronne", cette fine femme écrivain désireuse d'attirer à tout prix le célèbre artiste à Genève, dès 1808.

Un seul être nous manque et tout est dépeuplé

De Genève, en 1812, Talma écrit à Pauline, la sœur de l'Empereur, le vendredi 18 septembre: "Chère amie, je suis accablé d'empressement de la part des Genevois (...) Je me dérobe autant que je puis à tout ce monde; c'est un surcroît de tourment pour moi. Je voudrais être seul." Le lundi 21 septembre, il lui envoie ce mot: "J'ai été obligé de parler beaucoup dans de grandes assemblées et souvent, ton souvenir est venu se mêler à ce que je racontais (...) Oh! mon amie, que n'as-tu été témoin de mes succès ici (...) On m'a invité de tous les côtés à faire le tour du lac. J'ai tout refusé. Je n'ai pas voulu voir avec d'autres les lieux que nous avions souvent projetés [sic] de voir ensemble (...) J'aime à me trouver avec lui [Butini], je puis m'entretenir de toi."[58]

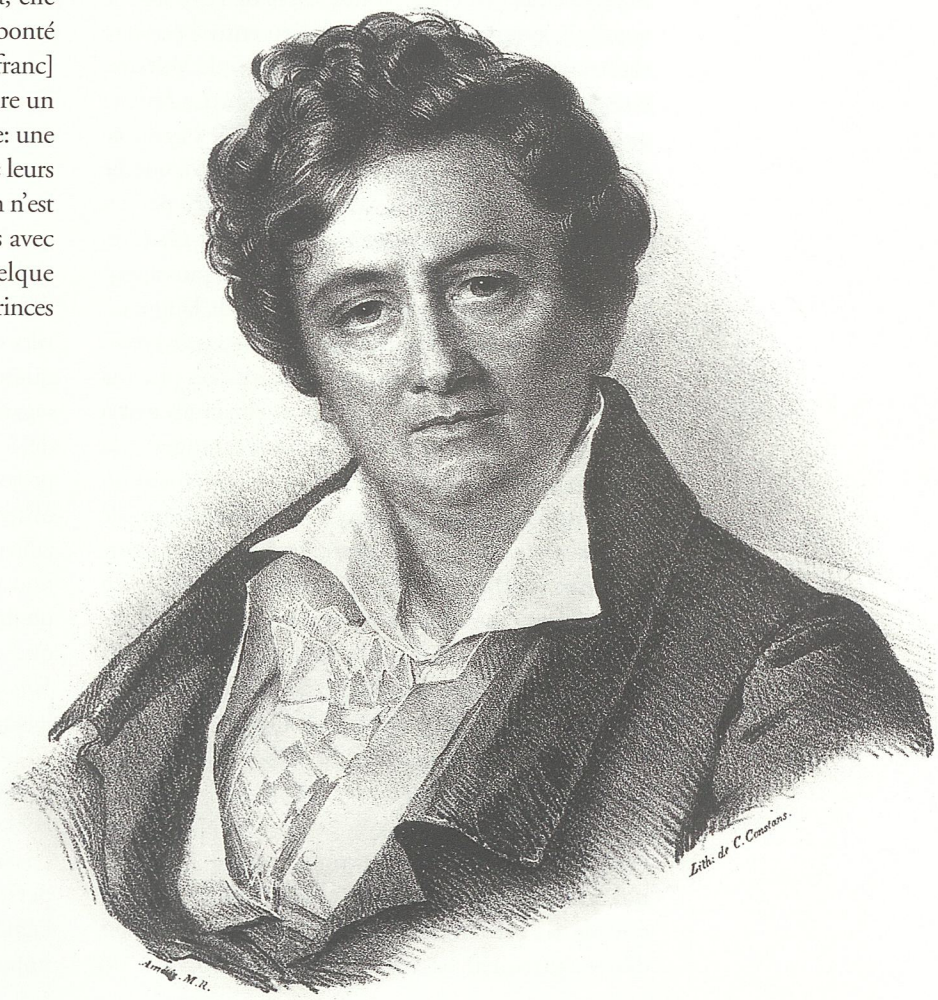
Les débordements de l'admiration

Enflammée comme une jeune fille, la châtelaine écrit au comédien-fétiche: [30 juillet 1808][59] "Le directeur du spectacle de Genève est venu ce matin

(60) F.-J. Talma: *Correspondance avec Madame de Staël* (fonds Lebrun). Éditions Montaigne (Paris, 1928).
(61) André Antoine: *La vie amoureuse de F.-J. Talma,* pp. 164 et 166. Pour la seconde lettre, p. 168 (Paris, 1924).

chez moi, Monsieur, pour me dire qu'il vous avait écrit que son théâtre et tout ce qui dépendait de lui étaient à vos pieds (...) Je vous offre pour demeure le château de Coppet (...) Vous pourriez aussi dans vos moments de repos essayer si mon théâtre et moi, nous sommes dignes de vous; (...) Vous pardonnerez à une femme qui a souvent dit que ne pas vous entendre était pour elle une des grandes douleurs de l'exil. Vous lui pardonnerez même l'indiscrétion et l'importunité. Vous ferez plus si vous le pouvez. N'est-ce pas, n'est-ce pas, vous viendrez?"[60]. De Lyon [où elle s'est rendue par autorisation exceptionnelle pour assister aux représentations], le 14 juillet 1809: "Adieu, pardonnez-moi de vous écrire quand je vous attends ce matin à une heure et ce soir à huit; mais si les convenances sociales ne devaient pas tout arrêter, je ne sais pas, hier, si je ne me serais pas fait fière d'aller moi-même vous donner cette couronne due à un tel talent plus qu'à tout autre; car ce n'est pas un acteur que vous êtes, c'est un homme qui élève la nature humaine, en nous en donnant une idée nouvelle. Adieu, à une heure. Ne me répondez pas, mais aimez-moi pour mon admiration."[61]. Lyon, le 8 juillet 1809: "Vous êtes dans votre carrière, unique au monde, et nul, avant vous, n'avait atteint ce degré de perfection où l'art se combine avec l'inspiration, la réflexion avec l'involontaire, le génie avec la raison. Vous m'avez fait un mal, celui de me faire sentir plus amèrement mon exil et la puissance de l'Empereur qui, indépendamment de cette petite Europe, est maître du domaine de l'imagination. (...) Le directeur du spectacle est venu me voir, après votre départ, pour me parler de vous. Je lui ai su gré de si bien s'adresser. Sa conversation était comique, mais je n'étais pas en train d'en rire, et j'ai laissé passer tout ce qu'il a bien voulu me dire pour me donner bonne opinion de lui. Ainsi chacun s'agite pour réussir, il n'y a que le génie qui triomphe presque à son insu."[61] Genève, ce 15 février 1810: "Je vous assure, Monsieur, qu'après mes amis intimes, mon premier vœu est de vous voir. Paris, pour moi, c'est vous entendre et je ne puis me résoudre à la privation d'un tel plaisir (...) Il faut que je vous entende. Vous pouvez généreusement satisfaire ce souhait en venant ici, mais, si c'était impossible, apprenez à mon fils où je puis aller vous chercher." À la fin de juillet 1814,[59] Madame de Staël envoie ce billet à Talma: "Que jouez-vous mardi? Mercredi vous dînez ici. Lady Davy vous amène, mais je vous garde et je vous renverrai le lendemain. Il faut que cela soit ainsi. Avez-vous une représentation de plus?" Dans son étude sur François-Joseph Talma et les Genevois, Monsieur Philippe M. Monnier a indiqué combien cette pression féminine liée à l'envoûtement évoqué par André Antoine, et qui avait certainement pour fin de parvenir à donner elle-même, à Coppet, la réplique au tragédien illustre – un familier de l'Empereur – partait sans doute également d'un brûlant désir de provocation à l'égard du pouvoir napoléonien. Cet auteur a insisté sur les risques de se compromettre, courus par les deux amants-curistes: "Il importait néanmoins de tenir ferme les rênes d'une liaison qui n'était pas sans danger pour les deux protagonistes", écrit-il. En outre, il a relevé un retournement de comportement observé chez Germaine de Staël, à l'époque du dernier billet reproduit ici et dont il a rectifié la date d'envoi, notant: "L'exaltée châtelaine

aurait voulu elle-même informer Napoléon d'un attentat dirigé contre lui. Elle se serait rendue de façon impromptue au château de Prangins où résidait le frère de l'Empereur, Joseph Bonaparte, un jour où celui-ci avait convié Talma à sa table." En cela, elle répondait avec une grandeur d'âme contrastée [bonté et habileté mélangées] à l'aveu complaisant [ou franc] du comédien célèbre qui lui avait adressé naguère un courrier (le 27 mai 1810) en l'appelant Iphigénie: une lettre qui souligne les ambiguïtés des artistes dans leurs fréquentations: "Je vois, ma chère Iphigénie, qu'on n'est ni Oreste ni Œdipe impunément. Les alliances avec ces gens-là coûtent cher. Ce n'est pas sans quelque inconvénient qu'on se familiarise avec tous ces princes qui n'ont pas la conscience bien nette."



(62) Scènes de l'Histoire:
Genève et la Révolution française:
Documentation 4
Du côté de Coppet, du côté de Ferney.

À l'époque (1810) où écrivait une baronne de 44 ans

Donnant suite à ma recherche dite *Du côté de Coppet, du côté de Ferney*[62], un article dans lequel on découvre Germaine de Staël en passeuse de frontières expérimentée, en championne rusée de l'évasion, je voudrais, pour clore, établir un lien entre l'écriture théâtrale de "la forte baronne" et les vers de Voltaire, cités en épigraphe, qui sont empruntés à *La Femme qui a raison*. Composée à la fin de 1810, *Le Capitaine de Kernadec ou sept années en un jour* est une comédie que le fils de Madame de Staël a commentée par ces propos: "Ce sont des plaisirs de société. À Genève, une personne du caractère et de l'esprit les plus aimables, retenue chez elle par une maladie de langueur, désirait que certains vinssent lui jouer des proverbes. Ceux de Carmontel étaient trop rebattus; on pria ma mère d'en composer de nouveaux: elle consentit à essayer son esprit dans un genre si étranger à la direction habituelle de ses pensées, et au moment où elle était la plus malheureuse par la persécution de Bonaparte; le désir d'offrir quelques distractions à une personne souffrante lui fit retrouver de la gaieté. En quelques matinées elle écrivit les trois petites pièces en question [les comédies de salon: *Le Capitaine de Kernadec*, *La Signora Fantastici*, *Le Mannequin*], laissant à chaque acteur la liberté d'amplifier son rôle." Dans *La Femme qui a raison* [dont l'époux s'est absenté en Inde pendant douze ans et s'en revient soudain à la maison], l'épouse a raison de donner raison à ses enfants qui veulent se marier contre la raison paternelle qui envisage un mariage de raison pour ceux-ci et ceux de son commis-associé. Le Capitaine de Kernadec désire également un époux sérieux, si possible un soldat, mieux encore un mari-marin pour sa fille, alors qu'il découvre qu'elle est éprise d'un écrivain qui n'a jamais livré aucun combat et que cette ingénue est tombée amoureuse sans aucune préparation. Par un curieux stratagème, le capitaine est dupé et – comme Jacob servit sept ans Laban pour mériter la fille de celui-ci, Rachel, et que ce temps, nous dit l'Ancien Testament, ne lui parut durer que quelques jours – il croit que le temps a passé, le capitaine croit que le monde et lui-même ont changé. C'est ainsi que sa femme qui n'est en vérité guère plus âgée aujourd'hui que la veille, sinon par ce simple artifice destiné à accélérer le moment des noces de sa fille, lui paraît désormais dépourvue de tout attrait; la vulgarité des vers de Voltaire cités au début est accentuée alors, quoique ridiculisée par cette manière grossière de regarder sans voir. Les remarques du fils de Madame de Staël sont propres à jeter une lumière crue de projecteurs sur la nature scénique de cette écriture. Il observe: "Ces essais dramatiques [de ma mère] n'ont jamais été destinés à l'impression. Ils ont été composés non seulement pour un théâtre de société, mais pour un théâtre de famille (…) Sans doute je ne puis espérer que ces drames [*Agar*, *Geneviève de Brabant*, *La Sunamite*] produisent à la lecture le même effet que lorsqu'ils étaient représentés par ma mère elle-même, au milieu de sa famille et de ses amis [dont Madame Récamier, Benjamin Constant, Sismondi et Guillaume Schlegel]; les rapprochements involontaires que l'on faisait entre la situation des acteurs et celle des personnages, rapprochements qui accroissaient l'émotion des spectateurs, paraîtront peut-être des imperfections aux yeux de la critique (…)"

Après avoir perçu les effusions du désir et le détournement des pulsions sur d'autres objets, ce n'est pas sans sourire et sans ce pincement intime qui éloigne le rire que nous pouvons découvrir ensemble le dialogue final de cette pièce destinée à distraire la petite société genevoise alanguie.

Le capitaine de Kernadec: – Madame de Kernadec, voilà M. Derval [le futur gendre] qui revient, après sept ans, me demander de tenir ma parole, de lui donner notre fille en mariage. Y consentez-vous?

Madame de Kernadec: – Oui, sans doute.

Le capitaine: – Il faut une fin, ma chère amie; vous avez quarante-cinq ans, j'en ai soixante: il faut se retirer du monde. Il y a sept ans que vous pouviez encore être coquette, que je pouvais encore faire le diable à quatre; mais à présent, il ne s'agit plus de cela, ma chère femme: il faut se retirer à la campagne et ne plus voir personne.

Madame de Kernadec: – Mais y pensez-vous? [À Rosalba, sa fille] En vérité, mademoiselle, voilà une jolie affaire que vous m'attirez là? Mais, mon ami, si vous m'en croyez, nous ne changerons rien à notre genre de vie. Pourquoi faire aujourd'hui autrement qu'hier?

Le capitaine: – Ah! il s'est passé tant de choses dans ma tête depuis hier! Imaginez que j'étais faible au point de me croire en 1811. Tout ce qu'on me disait ne me persuadait pas. Savez-vous, ma bonne amie, savez-vous ce qui achève de me convaincre?

Madame de Kernadec: – Quoi donc?

Le capitaine: – C'est votre visage, ma chère amie.

Madame de Kernadec: – Comment, mon visage?

Le capitaine: – Oui, vous êtes si changée, si pâlie, si maigrie, depuis sept ans! Vous étiez encore charmante quand votre fille n'avait que seize ans; mais à présent tout est dit. Hélas! oui, tout est dit.

Madame de Kernadec: – Ah! Je n'y tiens plus.

Rosalba [leur fille]: – Ma mère, au nom du ciel…

Nérine [la soubrette]: – Madame!

Madame de Kernadec: – [À sa fille] Eh! ne faut-il pas pour vos beaux yeux que je me donne sept ans de plus?

[À son mari] – Monsieur de Kerdadec…

Le capitaine: – Il y a sept ans vous aviez encore un son de voix si doux! À présent il est tout enroué.

Madame de Kernadec: – Monsieur de Kernadec…

Le capitaine: – Vous le voyez, toujours plus rauque. Et moi, qui avais une voix si ferme au commandement! Enfin, ma femme, je vous le dis avec peine, vos beaux jours sont passés.

Madame de Kernadec: – Ah! c'en est trop. Vous me trouvez donc bien changée depuis sept ans?

Le capitaine: – Infiniment.

Madame de Kernadec: – Eh bien! je ne veux plus participer à tous ces stratagèmes qui répugnaient à mon cœur. Mon ami, je ne puis consentir à ce qu'on te trompe; notre amitié ne le permet pas; ta femme n'a que trente-huit ans; nous sommes en 1811. On a voulu te persuader qu'il s'était passé sept années, pour obtenir ton consentement au mariage de ma fille; et moi, ce que je ne me pardonnerai jamais, je me suis prêtée un moment à cette ruse; mais le ciel m'en a punie, et je me hâte de tout avouer.

MONSIEUR CLAPARÈDE, DIRECTEUR DU SPECTACLE, A GENÈVE.

Monsieur,

J'ai lu attentivement la pièce intitulée la Mort de Levrier, & je me suis décidé à ne point permettre qu'elle fut jouée sur le théâtre de Genève.

Recevez, Monsieur, mes salutations.

VERNET, *anc. Syndic.*

Genève, 1.er Mars 1825.

(63) Inscrits à main droite de la statue de Philibert Berthelier, érigée en 1909 à l'endroit où se trouvait le château de l'Île appartenant au duc de Savoie, ces mots rappellent la décapitation de Berthelier, le 24 août 1519: "Je ne mourrai pas mais je vivrai et raconterai les œuvres du Seigneur." Berthelier était l'un des plus fervents partisans de l'alliance avec les Suisses. Il avait fondé une association de jeunes gens, les Enfants de Genève, dont le but était de se défendre eux et leur patrie contre le duc et l'évêque. Leur devise était: *Qui touche l'un touche l'autre.*

(64) "Quel mal la mort me fait-elle? La vertu s'accroît dans le danger; elle n'est point soumise à la croix, ni au glaive d'un tyran cruel."

(65) Amé Lévrier défendit avec zèle les franchises de la ville; en 1524, à l'occasion de nouvelles usurpations du vidomne, il prit au sein du conseil épiscopal la tête de l'opposition. Le duc le fit arrêter et incarcérer. Son procès fut fait en dehors de toute forme légale; le lendemain de son arrestation dans la cathédrale Saint-Pierre, il fut éloigné de Genève, condamné à mort et décapité le jour même.

(66) François Ruchon: *Les Mémoires de James Fazy, homme d'État Genevois* (1794-1878), page 33 (1947).

XXIX La mort de Lévrier

Non moriar sed vivam et narrabo opera domini[63]

Ces mots, gravés sur la Tour de l'Île et que les enfants genevois de ma génération ont su par cœur sans les comprendre – la traduction française connue par la suite n'y aidant point d'ailleurs – me laissent, encore aujourd'hui, cette fière et fugitive impression qu'à Genève il y a eu des martyrs de la liberté. Sans connaître ce héros et dans l'ignorance de ses actions patriotiques, les dernières paroles de Philibert Berthelier promettent un lien éternel entre la mort franchie et la narration des œuvres du Seigneur, à l'imitation du Messie des chrétiens. Ce dépassement a lieu non point dans l'ordre de la connaissance historique, dans l'expérience de la foi, mais dans la mémoire seule des paroles, fussent-elles recréées mythiquement à l'heure de l'ultime sacrifice. Le plus éphémère demeure: quelques mots. Voilà ce qui était dit et est aujourd'hui inscrit. Remémoration vivante, perception de notre petite existence, redevable à des combats, à des souffrances, à des visions morales et politiques d'hommes d'exception.

Quid mihi mors nocuit? Virtus post fata virescit: Nec cruce, nec soevi gladio perit illa tyranni. (Berthelier)[64]

C'est par cette épigraphe, dont la traduction est due à J.-J. Rousseau, qu'est introduite la tragédie nationale genevoise *La Mort de Lévrier*[65], de James Fazy, publiée à Genève en 1826. L'auteur en reprend l'idée au cours de l'ouvrage, par l'infusion du texte latin:

Que me font les tourmens, l'échafaud meurtrier,
Sous les coups du tyran, bien loin d'être flétrie,
La vertu plus brillante éclaire la patrie.

Celui qui deviendra, vingt ans plus tard, le chef du gouvernement radical estimait qu'il y avait un rapprochement singulier à faire entre la confiscation des droits du peuple sous le régime de la Restauration et celle, jadis, opérée par le duc de Savoie. En effet, la nature du gouvernement qui avait succédé à l'occupant français "affectait d'être paternelle et bon enfant, mais étouffait tout ce qui pouvait réveiller ces sentiments d'élan populaire, qui avaient jadis distingué la population de Genève"[66]. Le sujet de la tragédie écrite par James Fazy pouvait donc déplaire à Isaac Vernet (1770-1850), membre du gouvernement provisoire en 1814, conseiller d'État, lieutenant civil et syndic, lequel prétendit lorsque d'aucuns s'en étonnèrent, que l'arrêt d'interdiction de représentation était pour rendre service à l'auteur dont, disait-il, la pièce était pitoyable. Mais c'est surtout pour lutter activement contre la censure préalable sur les écrits de politique extérieure, établie en 1823 par le Conseil d'État (doté de pouvoirs extraordinaires), une censure préventive qui fut prorogée jusqu'en 1826, que James Fazy – à cette date âgé de trente-deux ans – prit la plume en tant qu'auteur dramatique. Ce combat contre la censure est attesté également la même année puisqu'avec Jean-François Chaponnière (1769-1856), le poète et chansonnier, James Fazy fonda Le Journal de Genève dont le premier numéro parût le 5 janvier. Ce combat culmine à Paris quelque temps plus tard, par l'appel aux citoyens donnant suite à la protestation contre les ordonnances sur la liberté de la presse que Fazy rédigea avec Thiers et Châtelain, le 27 juillet 1830, veille de la révolution.

(*) Henri Fazy: *James Fazy, sa vie et son œuvre*. Genève et Bâle (1887).
(67) Ce conseil, qui portait alors le titre de "Conseil de l'Évêque", étant nommé par le peuple et pouvant exercer le pouvoir législatif et judiciaire, peut être, à juste titre, appelé Conseil Souverain. [James Fazy l'indique en note dans la pièce]

Des sentiments généreux

À la fin du XIXe siècle, Henri Fazy(*) parle de sentiments généreux et des plus désintéressés. *Il invite quiconque à lire la pièce* et assure que l'interdiction dont cette œuvre fut l'objet est inexplicable. Persuadé que, de nos jours, on ne mesure plus exactement ce qu'est ici le martyre de la liberté (ailleurs on le perçoit dans sa chair, mais d'ici on le voit en spectateur); persuadé qu'à notre époque on ne se préoccupe guère des formes douces et englobantes de la censure, de l'auto-censure, plus exactement, que nous cultivons dans nos jardins helvétiques; persuadé enfin que la connivence, qui établit un lien à un lieu dans le cœur d'habitants sensibles à ce lieu, est un état d'âme désuet sans doute peu utile à servir de fil intime dans une œuvre, il m'est apparu qu'il n'y avait nul mal à suivre le conseil d'Henri Fazy, près de cent ans plus tard. Voici donc quelques extraits de *La mort de Lévrier* que j'espère faire apprécier au lecteur.

(…)
Enfin, un citoyen
Osa porter appel au Conseil Souverain,(67)
Ce Conseil, par nos lois, est le suprême arbitre
De tous nos différens; mais, de ce noble titre,
Le Duc voulut pour lui décliner la valeur.
Hier, il vint parmi nous, et rempli de fureur,
D'une voix menaçante il osa nous défendre
De revoir les décrets qu'il lui plairait de rendre:
"Je suis, nous disait-il, votre seul souverain,
Juge, législateur, votre monarque enfin."
Je ne pus, à ces mots, retenir ma colère.
"Vous n'êtes rien ici, pas même notre frère,
Répondis-je, à nous seuls appartiennent les droits
De rendre la justice et de faire les lois:
Le peuple genevois ne connaît point de maître,
Ici, pour simple juge il peut vous reconnaître;
Mais, tous vos jugemens sont soumis à l'appel,
Et le peuple les casse en un jour solennel."
(…)
Qui peut à ce pays refuser sa tendresse;
Tout m'invite à l'aimer, même sa petitesse
Est un motif de plus qui m'attache à son sort.
Ici, nos citoyens s'unissent sans efforts;
Ils se connaissent tous, leur amitié commence
Dès leurs premiers beaux jours, l'illusion d'enfance
Conserve pour l'ami sa première fraîcheur;
L'amour aussi n'est point un sentiment trompeur:
C'est pour chacun de nous le bonheur de sa vie.
Ah! des cœurs aussi sûrs adorent leur patrie;
Moins le nombre en est grand, plus le faisceau s'unit:
Pour le rompre, il n'est point d'assez fort ennemi.
Une telle union n'offre point de faux frère,
Et jamais dans son sein une loi ne s'altère.
(…)
Genève reprendra les beaux temps de sa gloire!
Son nom viendra s'inscrire au temple de mémoire
Parmi les plus beaux noms; le cœur de ses enfants
Saura lui conquérir les destins les plus grands,
C'est en vain, qu'enlacés d'une étroite patrie,
Le sort les retiendra, l'élan de leur génie
Les emportera loin des arrêts du destin.
Bientôt, par leurs efforts, sortiront de son sein
Des préceptes sacrés, [la Réforme, *note de l'éditeur*]
qui rompront les entraves,
Dont Rome sait encor nous retenir esclaves.

(68) Tous ces vers appartiennent au rôle dévolu à Lévrier.

Toujours les Genevois haïront les tyrans:
L'un d'eux, [J.-J. Rousseau, *note de l'éditeur*]
signalera par ses nobles accens,
Et les lois et les droits que donne la nature.
L'univers entendra sa voix brûlante et pure,
L'univers entier voudra la liberté.
C'est ainsi que croîtra notre heureuse cité.
Ses enfans, dans ses murs, en prenant l'existence,
Y puiseront les goûts de son indépendance
Et les nobles désirs d'un cœur républicain.
Ils porteront partout, impatiens du frein,
Les vertus, les talens, d'âmes libres et fières;
Partout, ils s'uniront à des hommes sévères
Qui voudront, comme moi, créer la liberté.
Et mon nom retenu par la postérité,
Un jour sera béni dans les races futures.
Vois donc, si mon destin mérite vos murmures.[68]

Un appel indigné

Le 27 juillet 1826, J.-F. Chaponnière écrit ces lignes dans le Journal de Genève sans mâcher ses mots comme un ruminant réformiste: "Comment se fait-il que l'autorité n'ait pas daigné faire connaître les raisons de son refus? Nous faisons de vains efforts pour les deviner. Serait-ce en haine des principes manifestés par le héros de la pièce? À Dieu ne plaise que nous fassions aux dépositaires du pouvoir l'injure d'une pareille supposition! Serait-ce la crainte d'indisposer nos voisins? Cet excès de timidité nous paraît tout au moins fort étrange. Nous avons chanté, célébré en vers et en prose notre heureux retour à l'indépendance; chaque année, au 31 décembre, le canon gronde pour nous rappeler cet anniversaire. Nous ne redoutons point de signaler une époque récente, dont le souvenir peut déplaire à la puissance dont nous avons cessé de faire partie, et nous tremblerions de mettre sur la scène un fait passé il y a plus de trois siècles? Quelle singulière contradiction! Nous sera-t-il donc interdit d'avoir une poésie nationale? Ne pourrons-nous faire revivre au théâtre les grands citoyens dont notre République s'honore et à qui nous devons la liberté? C'est dans l'histoire de notre pays que le poète genevois doit puiser ses inspirations; c'est dans le dévouement de nos braves ancêtres qu'il trouvera des exemples de vertu, des modèles dignes d'être offerts à notre admiration. Le priver de cette ressource, l'assujettir aux caprices d'une censure méticuleuse, c'est arrêter l'élan du génie, c'est se priver d'un moyen puissant d'entretenir, de ranimer le patriotisme. On se plaint de la licence du théâtre, de sa mollesse, de sa pernicieuse influence sur les mœurs et l'on en écarte précisément ce qui pourrait le relever, lui donner une couleur nationale et nous porter à l'amour du bien".

Lustucru au pouvoir

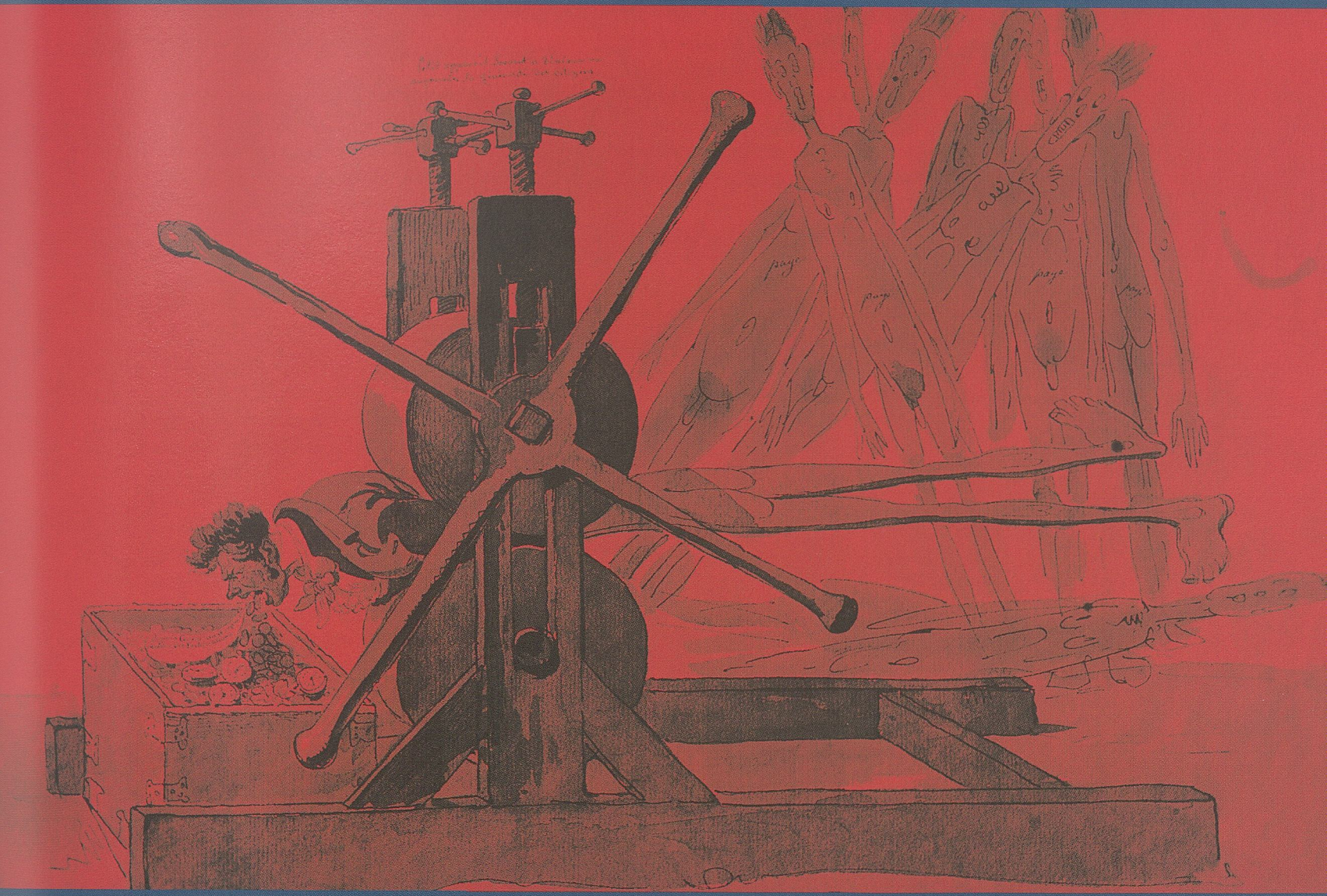
Dans le prospectus du Théâtre de Genève, sous la direction d'Auguste Matifas, pendant l'exercice 1860/1861, le directeur indique: "Messieurs, les autorités de cette ville ont bien voulu consentir à renouveler mon privilège"... Lors de la saison précédente, une cabale avait été lancée contre Matifas, installé par James Fazy, qui était intervenu personnellement dans le choix d'une direction pour l'établissement et qui avait contribué, étant alors président de la République genevoise, à la réélection de

(69) U. Kunz-Aubert: *Le théâtre à Genève*, p. 58 (1963).
R. de Candolle: *Histoire du théâtre de Genève*, p. 58 (1978).
[cf: En dedans, en dehors: *L'odyssée locale d'Orphée*]
T. Kadjar: *Le nouveau théâtre de Genève*, p. 24 (1992).
(70) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Gf 3460/114 du catalogue général.
(*) Henri Fazy écrit dans *James Fazy, sa vie et son œuvre,* Genève et Bâle (1887):
"L'illustre vieillard acceptant avec la sérénité et la résignation d'un sage, la souffrance et la pauvreté…" (p. 318).

cet acteur, son protégé.[69] Il est plaisant de rappeler à la mémoire la façon dont les Genevois se moquèrent du pouvoir, par des chansonnettes, ne souhaitant avoir d'autre scène que celle de la rue. Cette chanson[70] date de 1847 et se nomme: *À la façon de James Fazy*, sur l'air *La faridondaine, la faridondé.*

J'ai de tout temps aimé beaucoup
À me rir' de la mode
Mais comme ça n' rapport' rien du tout,
Qu'la suivre est plus commode,
Du président des présidents,
La faridondaine
Chantons les talents
Ma Muse, allons mettons-nous y,
Nous aussi,
À la façon de Jam's Fazy,
Notre ami,
N'lui doit-on pas ces députés?
Issus du dernier vote,
Quatre-vingt treiz' c…[?] bien comptés
Dans un' même culotte!
Qu'il est doux pour nous de les voir,
La faridondaine,
Bien avec le pouvoir!
Ils sauront voter, dévoter,
Revoter,
À la façon de Jam's Fazy,
Notre ami.
(…)
Voyez et soyez-en ravis,
Qu'en c'coin de l'Helvétie,
Nous soyons tous du même avis
Sur la démocratie;
Désormais la fraternité,
La faridondaine,
Et la liberté,
Chacun de nous la comprendra,
La voudra
À la façon de Jam's Fazy,
Notre ami.
Amis qui m'croyant de franc aloi,
M'voyez flatter le maître,
Pardonnez, j'crains pour mon emploi,
Et n'veux passer pour traître.
Puis si j'obtiens du Gouvern'ment
La faridondaine
Un gras traitement,
J'vous paierai l'Aï du bon cru,
À l'Écu,
À la façon de Jam's Fazy,
Notre ami.

Enfermé à Paris pendant le siège de 1870, James Fazy, l'artisan de tous les droits politiques modernes dans la Cité de Calvin, meurt à Genève huit ans plus tard… dans le dénuement! Ses funérailles eurent lieu aux frais de l'État.(*)



2
3

(71) Le happening, "l'anti-œuvre d'art totale" selon Theodor W. Adorno, subvertissait hier la société du spectacle; aujourd'hui la commémoration presque continuelle fournit à cette société du spectacle sinon sa justification, du moins le vernis de ses mœurs.

XXX Commémoration et consécration[71]

Paris, 27 juin 1878.

Genève fêtant Rousseau, c'est la mère fière de son fils; beau et grand spectacle. Je m'associe du fond du cœur à cette touchante et noble solennité. J'ai dit le 30 mai: Voltaire représente l'homme; Rousseau représente le peuple. Ces deux lignes me semblent caractériser ces deux hommes. Si vous les trouvez justes, inscrivez-les parmi vos devises, puisque vous voulez bien ajouter mon nom aux vôtres. Croyez à toute ma cordialité.

Victor Hugo

L'Engagement téméraire et Narcisse

En 1878, se dressaient face à face l'ancien théâtre situé dans les Bastions et le nouveau, le Grand Théâtre actuel, qui allait être inauguré le 3 octobre de l'année suivante. L'une des dernières mémorables manifestations qui fit honneur au vieux théâtre fut la cérémonie organisée pour fêter le centenaire de la mort de J.-J. Rousseau. Elle eut lieu le 29 juin 1878. En raison des positions prises par le philosophe-musicien à l'égard du théâtre à Genève, il fallait être prudent pour ne pas froisser les mânes de Jean-Jacques (une attitude qui arrangeait bien ses ennemis). Aussi la commission de musique du centenaire organisa-t-elle une soirée littéraire populaire dont on assura peu après que la réussite dépassait toutes les espérances. Le programme était constitué d'un prologue sur J.-J. Rousseau, écrit par un auteur anonyme, mais parfaitement dit par l'excellent professeur de diction, M. Alphonse Scheler. Le professeur au Conservatoire Léopold Ketten et un quidam dénommé A. W. [comme Amadeus Wolfgang] chantèrent des romances, une berceuse, ainsi qu'un andantino à deux voix inspirés par *Les Consolations*. On exécuta l'ouverture et la pantomime du *Devin du Village* par un orchestre d'amateurs et des artistes engagés pour la circonstance. La soirée s'acheva par des comédies d'usage: *L'Engagement téméraire* et *Narcisse*. Cette relation à la commémoration, réservée et révélatrice, assez satisfaite de soi rétrospectivement, est tout à fait genevoise et se passe de commentaires, les deux seuls titres des comédies suffisant à égayer l'esprit de ceux qui aiment sourire d'eux-mêmes en cette extrémité du bout du lac. Toutefois, comme à l'ordinaire, le vrai théâtre allait être offert ici par la rue et par les luttes des partisans et des adversaires de Jean-Jacques Rousseau.

L'Évangile du droit nouveau

Les mots de Victor Hugo cités en épigraphe sont reproduits pour la commémoration sur des arcs de triomphe du quartier de l'Île. La place Neuve, l'ancien théâtre et le nouveau théâtre, le Conservatoire de musique et le Bâtiment électoral sont entièrement pavoisés; à l'entrée des Bastions, le pavillon du café du Théâtre est surmonté d'un clocheton, sous lequel se trouve placé un buste de Rousseau entouré de guirlandes, de fleurs et de feuillage. Non loin, au rond-point de Plainpalais, ont été édifiés deux autres immenses arcs décorés. Le 2 juillet, jour de la mort de Jean-Jacques, c'est sur la plaine que le pouvoir radical, qui a eu l'initiative de la fête et a pris la tête du cortège, assiste à un défilé de quarante-six minutes, montre en main, précise-t-on dans les annales de cette

ville horlogère. M. A. Carteret, président du Conseil d'État, prend alors la parole et énonce le nouveau credo du *post tenebras lux*: "Jean-Jacques, les citoyens de Genève sont réunis devant toi. Tu leur parles et tu leur demandes:

– Êtes-vous la démocratie?

– Oh oui! Nous sommes tes disciples, nous avons fait ce que nous avons pu pour pratiquer la vraie démocratie; nous ferons plus encore.

– Êtes-vous la liberté?

– Nos cœurs sont plein d'amour pour elle; nous la défendrons contre toutes les attaques, au prix de tous les sacrifices.

– Êtes-vous la lumière?

– Nous avons fait notre possible pour profiter de tes nobles enseignements; nous avons répandu, largement et sans compter, l'instruction autour de nous; oui, Jean-Jacques, nous sommes la démocratie, la liberté et la lumière, mais nous sommes plus encore; nous sommes la reconnaissance; nous n'oublierons jamais tes bienfaits, et nous sommes réunis dans un sentiment commun d'admiration pour ton profond génie. Avec le concours de tous ses enfants, le peuple de Genève sera digne de toi; que le Tout-Puissant donne efficace à nos vœux; nous voulons le bonheur et le progrès de la nation."

Sur une musique d'Henri Kling [dont le Grand Théâtre gardera le souvenir de plusieurs créations: *Le dernier des Paladins* (1863-1864); *Le Flûtiste* (1876-1877)], une cantate officielle est exécutée.

Le ténor chante:

– Ton œuvre est pleine de ton âme, Ton âme ne périt donc pas! Aujourd'hui le Peuple t'acclame Et t'arrache encore au trépas.

La basse répond:

– Évoquant le bonheur des âges Où l'Homme était encore franc, Tu nous montres le temps des sages, De notre époque différent. Chaque mère lit ton "Émile" Et chaque enfant bénit Rousseau. Pour l'Homme tu fis l'*Évangile Du droit nouveau*.

Il est instructif de remarquer que, non seulement dans la forme embarrassée, mais encore dans le fond de fierté, une assimilation rétrospective se déclare par un attachement et une identification des plus utiles au pouvoir en place. Ceux qui aiment sourire d'eux-mêmes peuvent désormais commencer à rire de l'usage en plein air des rêves presqu'accomplis, prémices des promesses à venir.

Enfants trouvés, suicide et assassinat

Plus comique encore ou plus grave – c'est selon l'humeur – est l'entrée en scène, dans ce théâtre de rue, des partisans adverses aux radicaux genevois et dressés contre le Centenaire de Rousseau. Un ministre protestant, s'étonne et s'indigne, le 11 juin 1878. Il écrit: *Tous nous voulons que nos fils soient vertueux, que nos filles soient pures. Rousseau, à ce point de vue, est-il un modèle à leur présenter? Jean-Jacques a eu cinq enfants, nés d'ailleurs en dehors d'un légitime mariage. Comment les a-t-il élevés? En les plaçant tous, les uns après les autres, au bureau des Enfants Trouvés.* Qu'on écoute les propres paroles du philosophe, renchérit cet auteur: "Mon troisième enfant fut donc mis aux Enfants Trouvés, ainsi que les premiers, il en fut de même des deux suivants; car j'en ai eu cinq en tout. Cet arrangement me parut si bon, si sensé, si légitime, que, si je ne m'en vantais pas ouvertement, ce fut uniquement par égard pour la mère" (extraits des *Confessions*, livre VIII). Les conservateurs de l'époque, s'abritant derrière le Bureau Central de Bienfaisance – *qui est tous les jours en contact avec les cruelles souffrances des familles et surpris à bon droit de voir surgir ces programmes de réjouissances coûteuses au milieu de la crise industrielle persistante* – invoquent Madame de Staël et Voltaire. Dans ses *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*, la baronne assure "qu'on sera peut-être étonné de ce que je regarde comme certain que Rousseau s'est donné la mort". Il n'était donc aucun souvenir de Rousseau qui pût être plus mal choisi que celui de sa mort pour servir d'occasion à une réjouissance officielle, conclut ce pasteur en s'appuyant sur le *Dictionnaire philosophique* dans lequel Voltaire déclare ceci: "L'assassinat étant après l'empoisonnement, le crime le plus lâche et le plus punissable, il n'est pas étonnant qu'il ait trouvé de nos jours un approbateur dans un homme [Rousseau], dont la raison singulière n'a pas toujours été d'accord avec la raison des autres hommes. Il feint, dans un roman intitulé *Émile*, d'élever un jeune gentilhomme (...). Il se borne à en faire un garçon menuisier. Il veut que ce gentilhomme menuisier, quand il a reçu un démenti ou un soufflet, au lieu de les rendre et de se battre, assassine prudemment son homme. M. Rousseau prétend que c'est plus raisonnable et plus honnête, il le dit sérieusement (...) Ainsi, l'éducation que donne Jean-Jacques consiste à manier le rabot et à mériter le grand remède de la corde."

D'un côté comme de l'autre, quelle grandiose mise en scène est-on à même de présenter sur ce théâtre genevois, ce superbe palais des glaces déformantes!

Le premier joaillier de Nader Shah, Ali le Juste, Ibrahim et Shahrokh

Mais l'histoire la plus théâtrale, la plus éléphantesque, s'est passée dans un palais oriental et a été contée, lors des fêtes du Centenaire, par M. Alfred Rousseau, consul de France à Damas, dont le père Alphonse, également consul à Beyrouth et mort en 1870, tenait de son père le titre de khan qu'il avait obtenu du shah de Perse, c'est-à-dire grand seigneur de l'empire; le pape l'avait fait comte romain et Charles X l'avait créé baron. Voici l'histoire d'un petit horloger genevois qui est une vraie leçon de philosophie et un splendide dernier acte.

Jacques Rousseau, cousin germain du père du grand philosophe, quitta sa patrie en 1703 avec le projet de voyager en Asie. Il se fit attacher à l'ambassade de M. Fabre, que Louis XIV députait à cette époque à la cour de Perse. Les révolutions qui éclatèrent dans ce pays avant et après le règne de Nader Shah, jointes à d'autres circonstances, furent cause qu'il ne put retourner à Genève, malgré tout le désir qu'il en avait. Il faut remarquer toutefois que le féroce conquérant des Indes accueillit Rousseau avec intérêt, lui accorda des gratifications, le chargea du soin de retailler et d'assortir les diamants qui devaient orner sa couronne, et le pria d'évaluer l'immense quantité de bijoux qu'il avait enlevés au trésor du grand Moghol. Nader Shah, en confirmant Jacques Rousseau par un kakem – ou diplôme royal – dans l'emploi de chef des joailliers de la cour, emploi qu'il avait occupé sous ses prédécesseurs, lui dit ces paroles, en présence des grands dignitaires de l'empire: "Tu dois être très flatté de la confiance que je te témoigne; car j'estime si peu ceux qui m'entourent, que je ne leur assigne jamais que des fonctions temporaires, en attendant que je trouve des gens plus dignes de me servir; or, en te choisissant irrévocablement pour mon premier joaillier, c'est une preuve que j'apprécie tes talents et que j'aime à les récompenser." Jacques Rousseau jouit de la même faveur sous les successeurs de Nader Shah, à savoir Ali, surnommé le Juste, et Shahrokh. Ces trois princes, qui ne firent que paraître sur un trône encore sanglant, lui conférèrent des titres honorables, l'appelèrent souvent à leur conseil privé et exemptèrent, plus d'une fois, en sa considération, le faubourg où il demeurait, des impôts accoutumés. Réduit donc à passer le reste de ses jours en Perse, il se détermina à s'y marier et épousa, en 1737, Reine de l'Étoile, fille d'un négociant lyonnais, née à Ispahan. Jean-François-Xavier Rousseau, grand-père d'Alphonse, fut le fruit de cette union tardive. À peine avait-il achevé ses études qu'il perdit ce père dont il était le fils unique, et avec lui la majeure partie de l'héritage qu'il devait en recueillir; et voici comment. Lors du dernier sac que les Afghans firent d'Ispahan, Jacques Rousseau, pour se prémunir contre leur cupidité, avait enfoui ses plus précieux effets dans un coin de la maison qu'il habitait. Sa femme et son fils avaient bien eu connaissance de cette précaution; mais ils ignoraient le lieu du dépôt; à l'article de la mort, la parole ayant manqué à Jacques Rousseau, il lui fut impossible de le leur indiquer; de manière que, malgré toutes les recherches qu'ils en firent par la suite, ils ne purent jamais le découvrir.

Au sourire qui accompagne la timidité d'une représentation théâtrale d'amateurs qu'on se doit d'encourager (pour ne pas se décourager d'y voir un puits de petitesse), mais dont l'action ne porte nullement à conséquence; au rire qui s'associe aux débordements idéologiques et aux luttes partisanes, faites d'appropriation et de falsification, il vient à l'âme désormais – comme un vol de colombe – cette douceur de l'ironie: un sourire qui dure et un rire arrêté, parce que pris au piège de son côté inquiet, jaune, dit la langue française. Car à la commémoration-supercherie de la scène et du plein air est opposée la vie d'une féerie de l'individu en voyage, captif de toutes les inconnues que réserve l'aventure, porteur d'un savoir artisanal exporté et estimé au bout

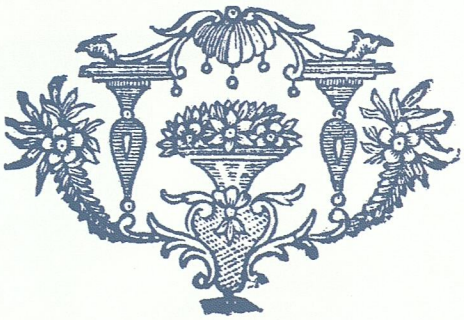
du monde. Il est beau de *percevoir la commémoration* par le transport de Jean-Jacques au Panthéon, en octobre 1794, le jour de la fondation de l'École Normale Supérieure [10 octobre]. Il est magnifique d'*apprécier la consécration* telle que la connut Jacques Rousseau, mort en 1753, vrai Lindoro, chambellan des maîtres des mille et une nuits!

MÉROPE,

TRAGÉDIE.

Par M. CLE'MENT.

Le prix eſt de trente ſols.



A PARIS,

Chez PRAULT, Fils, Libraire, Quai de Conty, vis-à-vis la deſcente du Pont-Neuf, à la Charité.

M. DCC. XLIX.

Avec Approbation & Permiſſion du Roi.

XXXI **Le contexte et la conscience**

De nos jours, on parle abondamment du patrimoine. On recense. On convie à découvrir. On avait ceci et cela, mais on ne le savait pas. Désormais nous avons des racines qui rassurent peut-être, du moins, dit-on, relativisent-elles provisoirement les incertitudes du présent et de l'avenir. Il y a de quoi s'étonner de cette relation collective au patrimoine et, surtout, il faut se demander si personnellement chacun n'a pas à produire un effort pour s'interroger sur cette notion d'une possession qui prétend rassembler.

Ce n'est pas l'histoire de la création théâtrale que je tiens à vous conter. Je l'ai dit: ce n'est ni l'inventaire, ni la chronologie. Ce sont les aspects particuliers du théâtre et de Genève en conflit, en voisinage, parfois en concordance.

Je crois, assez naïvement, qu'on est ce qu'on est grâce au manque, aux choses qui ont existé à peine et qui, de ce fait, n'ont pas survécu; qui ne sont donc pas des racines. Je crois qu'il importe de relever des traces, de s'en émerveiller comme de rencontres furtives, non point de les suivre comme un singe qui descend de son arbre pour voir s'il y a un homme – son visage un peu transformé – sur terre. Ces traces demeurent pour nous apprendre à mesurer combien le manque nous constitue, plutôt que ne le fait le poids des choses ou des êtres qui ont sombré et dont l'actualité s'empare pour les exhumer dans un léger souci et une trop grande tranquillité d'esprit.

Quand il faut parler d'amour

Prenons Pierre Clément, né en 1707, mort en 1767. Étudiant à Genève en 1722, il fut consacré ministre en 1732 et renonça à être pasteur en 1740, préférant devenir auteur dramatique. Sa tragédie *Mérope*, imprimée en 1749 à Paris, n'a jamais été donnée à Genève où, à cette date, toute représentation théâtrale était frappée d'interdiction par l'arrêt de 1732.

Ce qui demeure valide et reste vrai pour nous, c'est-à-dire bon à pouvoir être vécu aujourd'hui encore, est ceci: l'écart entre Genève et Paris tel que l'auteur l'indique dans sa préface: "Après tout, il n'étoit pas bien étonnant qu'un jeune homme de 24 ans, qui en avoit emploïé neuf à l'étude du Grec, de l'Hébreu, du Droit naturel et de la Théologie, transplanté tout-à-coup d'un païs de bone et presque toujours solide littérature, dans le séjour des Arts de toute espèce, et surtout des plus délicats et des plus recherchés, y eût débuté par faire de fort mauvais Vers qu'il croïoit excellens". Et, après l'écart, la coïncidence du moment et l'inadéquation aux usages sont des éléments d'élaboration à mettre en évidence. En effet, Voltaire fait jouer sa *Mérope* en 1743, une œuvre qui a pour ressort unique l'amour maternel. Or, l'absence d'amour passionnel propre aux amants-spectateurs gêne considérablement Pierre Clément qui réintroduit ce sentiment dans son œuvre. Il s'en explique ainsi dans ladite préface: "J'ai commencé à travailler ce sujet pour le moins aussitôt que M. de Voltaire, et sans savoir qu'il y pensât (...) Il ne me siéroit pas mieux de proposer mes doutes sur la manière dont l'illustre Poëte a rempli son cinquième Acte, et par conséquent son grand projet de faire une Tragédie sans amour: mais j'avoue que ne me sentant pas la force de me soutenir dans cette simplicité, j'ai mieux aimé m'apuïer d'un épisode d'amour, que de risquer de ne pouvoir fournir mes cinq Actes."

Distance du jugement par rapport à soi-même, temps semblant fortuit et déviation formelle sont les signes de la contamination parisienne, de la contagion voltairienne et de la conformité genevoise à des élans du cœur d'*un pays de bone et presque toujours solide littérature*.

Quand il ne faut pas parler de nègre

En évoquant la Rome antique et en s'inspirant de Shakespeare, Voltaire donne, en 1735, *la Mort de César*. Il révèle ainsi aux Français celui qu'il traitera trente-cinq ans plus tard de "bouffon barbare"; car lorsque J.-F. Ducis (1733-1816) adaptera diverses œuvres du dramaturge anglais et provoquera un fort engouement au Théâtre-Français – dès 1769, date de la représentation de *Hamlet* – Voltaire rugira d'indignation.

En proposant, en 1785, sept ans avant Ducis, sa propre adaptation d'*Othello* [jamais jouée à ma connaissance], Jean-François Butini-Rocca (1747-1805), procureur général à Genève depuis 1781, précise dans sa préface: "Je m'arrêterai peu sur quelques changemens indispensables dans la Pièce de Shakespeare. On sent assez qu'il fallait ôter à Othello sa figure basanée, adoucir le dénouement, élaguer quelques scènes, simplifier la marche, réduire le sujet aux trois unités. Rien n'est plus aisé que de retrancher des défauts graves, trop communs sur la Scène

(*) On doit à François Tronchin, ancien Conseiller d'État de la République de Genève, connu notamment par le catalogue raisonné des tableaux de son cabinet personnel [voir Genève et l'annexion française, *Documentation* 15 : De l'état actuel des arts à Genève, 1802], des discours relatifs à la peinture (1789) et cinq volumes consacrés à *Mes Récréations dramatiques* (1779). Il s'agit d'œuvres dont certaines sont inspirées ou reprises de Corneille, notamment *Le Cid*. Sa tragédie *Marie Stuart, reine d'Écosse* fut représentée à Paris devant le roi, le 3 mai 1734.

Il convient d'indiquer également la traduction de l'œuvre d'Euripide *Oreste*, entreprise anonymement à Paris, en 1778, par Pierre Prévost. Dans son Avertissement, l'auteur écrit : « … Je hasarde cette traduction avec une extrême défiance, et comme un essai dont je sens vivement la faiblesse. J'aurais voulu pouvoir la rendre littérale, afin que ces drames lyriques, déjà privés des effets du spectacle, du rythme et du chant, ne perdissent pas du moins, en passant dans une prose étrangère, ce caractère de simplicité et d'originalité qui distingue les beautés antiques. Si malgré tant d'outrages, ces beautés ne sont point entièrement effacées, on pourra juger de l'impression qu'elles devaient faire lorsqu'elles brillaient de tout leur éclat. »

En 1856, Eusèbe-Louis Gaullieur s'emploiera à publier la tragédie française de Théodore de Bèze : *Le sacrifice d'Abraham*, réimprimée fidèlement sur l'édition genevoise de 1576.

(**) Note 28.

Anglaise, mais rien n'est plus difficile que d'en conserver les beautés."(*)

Cette observation, qu'il faut inscrire dans son contexte et dans la bonne conscience que pouvait avoir l'auteur de soi et du milieu qui l'entourait, est à rapprocher de la présentation faite par le Théâtre de la Comédie de Genève pour le spectacle qui ouvre la saison 1995-1996: *Othello*. Il est dit à ce propos: "Le texte d'*Othello* sert de prétexte au spectacle du Malandro, entendez de matériau préalable à partir duquel s'effectue le travail théâtral… Et surtout la tragédie du plus nègre de tous les nègres, celui qu'on montre du doigt, qu'on stigmatise, qu'on emprisonne dans la nuit de sa peau."

Entre la rigueur qui donne cette raideur aux puristes et cette pommade miracle de la tolérance mentale (la moins coûteuse) qui flatte une société avec les mots de cosmétique qui lui conviennent, il y a place pour rêver sur les tragédies et réfléchir sur l'art de la lecture.

Les circonstances

Il est frappant de constater, par l'envoi de son texte à Jacob Vernes, combien Butini est obligé de s'exprimer à propos du pouvoir en place à Genève après les événements de 1782, lorsque les Négatifs [les aristocrates] firent appel aux Puissances garantes (Français, Bernois et Sardes) pour maintenir l'ordre dans la Cité de Calvin en ébullition (bien des droits(**) conquis par le peuple au XVIIIe avaient alors été abolis par "l'Édit noir"). Il faut savoir que Jacob Vernes était pasteur à Genève dès 1770. Ayant adhéré au parti des Représentants [les bourgeois], il fut destitué puis exilé en 1782 par les trois Puissances médiatrices. Jacob Vernes (1728-1791) que Voltaire avait nommé dans la correspondance qu'il lui adressait: "Mon cher prêtre de Baal, mon cher huguenot, mon excellent arien, mon cher tolérant, mon sage philosophe" reçut donc ce courrier de Butini à Morges, où il résidait. "Monsieur, Je suis un peu honteux de vous envoyer si tard mon imitation du drame d'*Othello*, et je ne conçois guère comment je suis tombé dans cette négligence. Peut-être me reprocherez-vous au fond du cœur une négligence plus grande, celle de ne vous avoir point écrit: mais, Monsieur, assez de personnes vous écrivaient les nouvelles de ce qui s'est passé chez nous vraisemblablement mieux que moi-même; et m'était-il possible de plaindre beaucoup ce qu'on appelait votre disgrâce moi qui la regardais comme un brevet de patriotisme, et qui ne voyais dans la liste des exilés que la liste la plus honorable. Je ne sais Monsieur, si nous aurons quelque jour le plaisir de vous revoir à Genève. Prêter le serment d'obéissance au nouveau gouvernement, c'est céder à l'impérieuse loi de la nécessité qui nous entraîne sans cesse, c'est conserver les débris de ses droits comme dans les discussions qui suivent les faillites on cherche à conserver les débris de sa fortune. J'ai prêté serment dès le premier jour, et mon âme n'en fut point avilie. Au moment où je le prêtais, il me souvient que je réfléchissais sur les révolutions tantôt paisibles, tantôt bruyantes qu'amène le cours des choses, dès lors j'entrevoyais un avenir plus heureux, et je ne puis renoncer à ces pensées flatteuses. Est-il possible qu'une administration qui dès sa naissance s'alimente par des emprunts, subsiste dans son intégrité? L'entretien d'une garnison de mille hommes casernée passe les

(72) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Manuscrit 298, f 44.

forces d'une petite république. D'année en année les ressources diminuent; depuis le mois de juillet 1782, nonobstant les nouveaux impôts, la dépense excède la recette de plus de huit cent mille livres, fait avéré par les comptes, rendus en Deux Cents, et dans de telles circonstances, c'est par une espèce d'impuissance plus que par d'autres motifs que le Conseil refusera à Messieurs de Berne les cinquante mille livres qui lui sont demandées. Au reste Monsieur, vous saurez qu'aujourd'hui le Conseil renouvelle la proscription des coteries ou assemblées d'hommes. Pensez-vous qu'une administration qui voit avec peine des assemblées périodiques de quinze ou vingt personnes jouisse d'un sort bien fortuné? Ni vous, ni moi ne leur porterons envie. Genève, le 28 février 1785."(72)

C'est pour distraire les forces occupantes et dans cette situation financière que la Scène de Neuve ouvrit ses portes en octobre 1783.

Du moqueur au flatteur

Cette lettre montre bien la situation genevoise à la veille de la Révolution. Et l'on doit mieux encore à la plume de cet auteur! Sa petite évocation poétique de la politique, lorsque le pouvoir [ici, les jeunes filles] s'appuie pour se brosser le portrait sur des chimères [ici, le perroquet] mérite d'être reprise, tant J.-F. Butini place désormais le théâtre en pleine chaussée pavée. Parallèlement et la même année, en 1784, François Vernes de Luze (1765-1839), le fils du pasteur Jacob Vernes, contaminé par Beaumarchais dont *La Folle Journée* est donnée le 27 avril, publie un *Mariage de Figaro* singulier, dans lequel Dom Alonze et un baron suisse sont bernés par l'officier Figaro, un Français

LE MARIAGE
DE
FIGARO.
COMÉDIE, EN TROIS ACTES
LONDRES.
M. DCC. LXXXIV.

(73) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Manuscrit 297, f 212.

ARLEQUIN

A

GENEVE.

COMMÉDIE

EN VERS LIBRES ET EN TROIS ACTES.

PAR M. P G

Auteur du Baquet Magnétique.

Nunc hilares ti quando mihi, nunc ludite Mulæ.

Martial.

A LYON.

M. DCC. LXXXV.

qui leur souffle Rosine… Si Rosine est identifiée à Genève [bientôt annexée par la France] c'est quasiment la même histoire, au plan symbolique, qu'illustre le poème *Les Jeunes filles et le Perroquet* [écrit le 9 septembre 1784], dont voici quelques vers:

"À de jeunes demoiselles L'on offrit un perroquet Grand jaseur, grand freluquet, Ses ailes couleur d'or leur parurent très belles. À gauche, à droite on les entend Admirer les couleurs, admirer le langage. Ma bonne, achetons-le, donnez-nous de l'argent, Nous l'élèverons dans la cage, Nous vous aimerons tant, et la bonne y consent. Adieu leçons et poupées, Du perroquet occupées, On les voyait à l'envi Caresser, embrasser leur petit favori. Tout plaît au premier, jour, au second son langage Semble un peu monotone, et même son plumage Cesse de charmer les yeux, Dès le troisième jour on le juge ennuieux, On le jette au grenier où l'oiseau triste et blême Périt d'ennui peut-être; on n'a jamais bien su S'il est mort ou s'il vit, bref, il a disparu. Ces enfans eurent tort, mais soit dit sans déplaire, Chers Français, vous avez comme eux, l'humeur légère. Pour de petits succès vous portez dans les cieux Un Phenix prétendu qui rase encor la terre; À peine se croit-il au rang des merveilleux, Qu'il faut rentrer dans la poussière. Ô que de noms fameux, de mortels célébrés Passent comme l'éclair et meurent ignorés…"(73)

Arlequin à Genève (1785) de Pierre Guigoud-Pigale (1748-1816), ardent révolutionnaire qui deviendra, après 1790, secrétaire en chef de l'administration du Rhône, est une pièce alambiquée qui fait intervenir Alcandor, un riche banquier de la place dont la femme de charge a deux maris, le valet Crispin et Arlequin.

Si le banquier, quoique ridiculisé, y est fort courtisé, c'est précisément par cet aspect connexe de la flatterie, en recourant à *L'Heureux Retour*, de l'éditeur genevois Jean-Gabriel Cramer (1723-1793) – appelé *Capo* par Voltaire – qu'il faut clore. Il s'agit d'une comédie présentée sur le théâtre de Genève en 1785, au temps où Jean-Marie Collot D'Herbois, le futur président de la Convention nationale, en était le directeur. Il convient en effet d'achever cette brève énumération non point par le texte lui-même, mais par le prétexte qui donne à la flatterie son pesant de mots et satisfait le besoin de dévotion qui entoure l'acteur, ainsi qu'on le lit dans la dédicace à l'actrice principale, Mademoiselle Clairmonde: "C'est à vous que je présente ce petit ouvrage: à vous qui l'avez jugé assez favorablement pour oser le mettre au Théâtre; à vous, surtout, qui avez si fort contribué à l'accueil qu'on a daigné lui faire. Je sens tout ce que je lui fais perdre en l'offrant au Public dénué du secours de votre talent, et celui de vos Camarades; mais, c'est un sacrifice que je fais volontiers: je ne sais point résister au plaisir de vous donner incessamment une marque de ma reconnaissance."

Ce n'est certainement pas aujourd'hui que le Théâtre et la Flatterie envers son petit milieu renonceront à leur mariage d'amour et… de raisons.

L'HEUREUX

RETOUR,

Comédie en deux Actes & en prose.

Représentée pour la première fois sur le théatre de Genève le mercredi 14 Septembre 1785.

PRIX 20 SOLS.

(74) Hors scène:
Chronique XXXI
(*) Selon les Grecs, pour les peuples païens, un des fleuves des Enfers. Il roulait des torrents de flammes.
(75) Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*, livre douzième.

XXXII Règles de jeux

L'incorrection et la leçon

"Dans la plus grande fureur des décrets et de la persécution, les Genevois s'étaient particulièrement signalés en criant haro de toute leur force, et mon ami Vernes[74], entre autres, avec une générosité vraiment théologique, choisit précisément ce temps-là pour publier contre moi des lettres où il prétendait que je n'étais pas chrétien (...) Quelque temps après parut une feuille anonyme, qui semblait écrite, au lieu d'encre, avec l'eau du Phlégéton[*]. On m'accusait, dans cette lettre, d'avoir exposé mes enfants dans les rues, de traîner après moi une coureuse de corps de garde, d'être usé de débauche, pourri de vérole, et d'autres gentillesses semblables. Il ne me fut pas difficile de reconnaître mon homme. Ma première idée, à la lecture de ce libelle, fut de mettre à son vrai prix tout ce qu'on appelle renommée et réputation parmi les hommes, en voyant traiter de coureurs de bordels un homme qui n'y fut de sa vie, et dont le plus grand défaut fut toujours d'être timide et honteux comme une vierge, et en me voyant pour être pourri de vérole, moi qui non seulement n'eus de mes jours la moindre atteinte d'aucun mal de cette espèce, mais que des gens de l'art ont même cru conformé de manière à n'en pouvoir contracter."[75]

Il est curieux d'observer que c'est de cette polémique entre Jacob Vernes et Jean-Jacques Rousseau [dont est tiré cet extrait des *Confessions*] qu'est apprécié et s'est développé un goût genevois puis franco-genevois du drame bourgeois, c'est-à-dire la représentation de petites scènes domestiques dans lesquelles le public

DIALOGUES
DE
VILLAGE.

Entre
Monſieur le Châtelain.
Monſieur BAUFFIN de Nion.
M. CAILLÉ, Maître d'école.
Mad^lle. DRION, Repaſſeuſe.
Maître PIERRE, Fermier.

1765
Sur Vernes et Rousseau

(76) Hors scène:
Chroniques V, VIII et XXVIII.
(*) Se rassurer sur soi et sur ses aïeux est une tâche des historiens qui fait tache lorsqu'on songe aux duplicités et aux compromissions propres aux circonstances politiques et sociales d'époques difficiles à traverser.

se reconnaît, prend plaisir aux cancans locaux de première main ou rapportés. En effet, Jean-Gabriel Cramer[74] publie (anonymement) les *Dialogues de Village* (1765), une courte pièce très plaisante, qui fait intervenir un fermier, une repasseuse, un maître d'école, ainsi que M. le Châtelain et M. Bauffin de Nion, pour exprimer l'avis des uns et des autres concernant le conflit entre le pasteur et le philosophe.

C'est dans le même esprit sensible aux déchirements du "moi" qu'en 1796 Jean-Jacques Galloix, citoyen de Genève [la Révolution lui permet d'avoir son nom gravé dans cette seconde édition qui, de drame anonyme en 1778, devient comédie, passant de cinq à trois actes], donne *Le Bon Mari*, une pièce éducative, moralisante et à prétention édifiante pour le devenir conjugal, comme l'attestent ces déclarations touchantes de l'auteur, indiquées en guise d'avertissement: "J'ai vu que, sur le théâtre du monde, le mariage est de tous les états celui qui présente le plus de variétés dans les scènes, et le plus d'intérêt dans les situations: c'est ce qui a décidé mon choix. Le dénouement de cette Pièce sert à prouver que, s'il est vrai que chez les femmes les apparences sont souvent trompeuses, il est certain aussi que celles qui ont des défauts dans l'esprit, mais dont le cœur est bon, peuvent devenir d'excellentes épouses entre les mains d'un mari adroit et vertueux. Si j'apprenais que la lecture de cet ouvrage eût donné des encouragements à un mari mécontent, et que ses généreux efforts, excités par l'exemple de M. Dorville [un personnage de la pièce], eussent été couronnés par le succès, combien je m'applaudirais, en ne faisant que passer sur cette terre, d'y avoir fait un heureux."

Certes on peut rire de ces amusements pour les brouilles et les bons sentiments. Les "affaires" montées en épingle dans les gazettes et les "moralités" édifiantes répandues en images pour redonner de l'énergie aux mazettes savent sans doute à quel sein elles tirent leur petit lait du jour, de nos jours.

Décorateur d'intérieur du théâtre et commissaire de fêtes obligatoires

C'est surtout lorsque Genève devient une ville française, dès 1798, que le poids d'un tel goût semble bien pesant. Dans plusieurs chroniques de La Grange[76], j'ai rapporté certains faits, j'ai évoqué les pratiques du théâtre des Bastions sous l'annexion française. Je tiens seulement à rappeler ici ce qu'écrivait Guillaume Fatio, en 1919: "Avec le régime nouveau, on vit apparaître chez nous, comme partout en France, les fêtes officielles décrétées par la Constitution, mais le gouvernement eut de la peine à les faire adopter par la population genevoise."[*] Il est opportun de relever que c'est au sculpteur Jean Jacquet (1754-1839) – qui décora de nombreuses demeures patriciennes dans la campagne genevoise – que fut confiée la direction des fêtes nationales. Il les aménagea d'attractions pour élargir le public. L'expérience lui était utile; en effet, il avait entrepris la décoration de l'ancien théâtre des Bastions construit de 1783 à 1786 par l'architecte Pierre Matthey. C'est à lui qu'on devait notamment la sculpture en bois au cordon de la loge des magistrats, la sculpture en pierre du fronton, des six chapiteaux et des trois clés; la sculpture de deux portes dans la salle de bal (le foyer), l'ornementation des cheminées, etc. Il est plaisant de lire, dans le

catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, cette lettre adressée, le 16 septembre 1799, à Monsieur le citoyen Boiteux, charpentier, chez lui à Genève, pour juger de la manière dont le sculpteur agissait dans la commande de travaux: "Citoyen, je suis chargé par l'administration de pourvoir à la fête du 6 Vendémiaire an VIII, d'appuié l'entretien que nous avons eût ensemble sur cette objet; je vous charge donc, de rétablir l'autel de la patrie telle que vous l'avez faite la dernière foi; et ensuite l'a redémonter avec soin et de la remettre à sont dépos ordinaire, le tout pour le prix de six louis soit 144 fr. qui vous seront payés dans le courant de la décade. Saluts et fraternité. PS: vous me préviendrez du moment que vous commencerez votre ouvrage. Ce 30 fructidor an VII, Jean Jacquet."

Honorer les aristocrates, embellir le théâtre, servir le pouvoir de l'occupant (au reçu d'une lettre du Résident de France F. Desportes à l'administration municipale, le 20 thermidor an VIII, J. Jacquet sera chargé notamment "de s'entendre avec l'agent municipal des Pâquis pour que le bonnet de la liberté aux couleurs genevoises, qui se trouve encore sur l'arbre de cette commune, soit enlevé"), bien exigeante est la destinée sinueuse de certains artistes! Étrange providence qui choisit Genève pour vivre cette bizarre aventure!

Le théâtre des opérations militaires et financières: rire sous l'Empire

Je ne reproduis pas ici le portrait de la comtesse Laure Regnaud de Saint-Jean d'Angely. Peint par François Gérard, l'élève de J.-L. David, ce visage délicat

(77) Hors scène:
Chronique VIII
(78) Revue des Deux Mondes du 15 juin 1966, p. 536-537.

mérite le détour au Louvre pour l'esthète exigeant et admiratif qui ne se contentera que de l'œuvre originale. Je choisis comme illustration ici le comte Michel (anobli en 1808 par Napoléon) dont les beautés sont d'un ordre plus ordinaire, familier et solennel. Pourquoi? Parce que le genre de piécette théâtrale qui amusait les gens à Paris et à Genève – où cet ouvrage est publié le 18 Fructidor an XIII (5 septembre 1805) – traite d'un épisode désopilant [dont la pratique ne serait pas inimaginable à Genève] survenu à cet honorable couple, fréquenté à la fois par Napoléon et par Madame de Staël. Monsieur, qui est proche de l'empereur. Madame, qui est en relation avec la baronne exilée, précieux papillon dans le cercle mondain qui entoure celle-ci. La pièce se nomme: *Les Bracelets ou le mari, la femme et l'amant dupés les uns des autres*. Elle est due au ci-devant prétendu comte de Barruel-Beauvert[77], et met en scène des personnages qui jouent l'histoire vraie [?] suivante qui a été racontée par André Gavoty dans la Revue des Deux Mondes. Il est précisé dans ce périodique que Bonaparte, appréciant vivement Regnaud, l'embarqua avec lui à Toulon à destination de l'Égypte. À Malte, il lui confia le gouvernement de l'île, tandis que Laure, restée en France, inspirait à Joseph Bonaparte un goût très vif. Si bien que, quand Regnaud, ayant échappé à la capture de Malte par la flotte anglaise, revint à Paris, Joseph devint l'intime du ménage. Voici donc l'intrigue reprise dans la pièce et, dit-on, telle qu'elle se noua dans les faits réels.

En cette année 1802, la belle Mme Regnaud guignait un admirable collier que son mari aurait souhaité lui offrir si le prix demandé de 24'000 fr. ne lui avait paru excessif. Instruit de la déconvenue de Laure, son amant se rendit chez le joaillier, lui remit 12'000 fr. et l'invita discrètement à céder le joyau à Regnaud pour la même somme. Ce dernier, heureux de pouvoir satisfaire sa femme à un taux plus conforme à ses disponibilités, acheta le collier. Laure, enchantée d'une parure qui lui rappelait à la fois son galant époux et son "préféré" du moment, l'arbora aussitôt dans une soirée. Elle provoqua alors un quiproquo qu'un agent secret des Bourbons à Paris signala, au mois de janvier 1803, au futur roi Louis XVIII en ces termes: "Un des invités de cette soirée, en voyant au cou de Mme Regnaud cet opulent joyau, dit à son mari: – *Il a dû vous coûter cher! – Cher, nullement, répondit Regnaud, je l'ai payé 12'000 fr. – Vous vous trompez, il vaut le double. J'en suis certain, l'ayant moi-même marchandé. Mon bijoutier, qui le connaît, m'a dit qu'il en serait lui-même preneur à 22'000 fr. Allez le lui proposer et vous verrez qu'il l'achètera!* Flairant une bonne affaire, Regnaud redemanda à sa femme le collier, le porta à l'adresse indiquée où le bijoutier l'acquit sans discuter pour 22'000 fr. Revenu chez lui, Regnaud promit à Laure un autre collier et se félicita devant elle de l'excellente opération qu'il venait de réaliser. Mme Regnaud et son amant trouvèrent le tour moins plaisant…[78] L'auteur de la pièce de théâtre a choisi de nommer le couple Regnaud de Saint-Jean d'Angely du nom du valet de trèfle dans certains jeux de cartes, notamment celui où cette carte a l'avantage lorsqu'elle se trouve entre deux autres de la même couleur: Mistigri! Monsieur et Madame Arnaud de Mistigri…

XXXIII La scène de la cité et ses mécènes

Le bel instituteur des filles
Que ce Monsieur de Fénelon!
Il parle de messe et d'aiguilles:
Maman, c'est un sot tout du long.
Concerts, bals et pièces nouvelles
Nous instruisent mieux que cela.
Tra la la la, les demoiselles,
Tra la la la, se forment là.
Qu'à broder une autre s'applique;
Maman, je veux au piano,
Avec mon maître de musique,
D'Armide chanter le duo.
Je crois sentir les étincelles
De l'amour dont Renaud brûla.
Tra la la la, les demoiselles,
Tra la la la, se forment là.

Fragment d'une chanson de Béranger
Éducation des demoiselles

Le café chantant

En parcourant le tableau récapitulatif des ouvrages apparus à Genève entre 1734 et 1872, le lecteur familier de ces chroniques reconnaîtra plusieurs œuvres dont j'ai déjà parlé. Les unes ont subi l'influence d'écrivains en vue à l'époque: Voltaire pour *Mérope*, Ducis pour *Les Tombeaux de Vérone*, Beaumarchais pour *Le Mariage de Figaro*; d'autres sont liées à des préoccupations locales: *Diogène à la campagne* militant pour la venue de comédiens à Genève; les *Dialogues de Village* relatant un épisode de la polémique entre Vernes et Rousseau; *Les Bracelets* témoignant du goût de l'occupant français pendant la période de l'annexion. Dans ce tableau je n'ai pas cherché à recenser les pièces de façon exhaustive ou à signaler des chefs-d'œuvre méconnus du bout du lac. J'ai voulu rappeler qu'il y eut des auteurs dans la Cité de Calvin. Il est vrai que la plupart de leurs ouvrages n'ont jamais été représentés. Une raison en a d'ailleurs été donnée naguère par Marc Monnier (en 1874). Sa plume, que j'emprunte ici, a décrit la situation d'une manière abrupte, propre au franc-parler habituel à ce temps. "Le théâtre qui vit encore et fort bien, grâce aux subsides de la ville, n'offre aux lettrés aucun intérêt. C'est un lieu de plaisir où l'on gagne de l'argent avec des pièces comme *Rabagas*, *Le Canard à trois becs* et *La Belle Hélène*. La direction de ce vaste café chantant et le conseil administratif qui le subventionne ne songent d'aucune sorte à faire naître un art national, ni même à encourager ceux qui s'y essaient. Ainsi Genève n'a-t-elle jamais eu ce qu'offrirent des villes moins importantes (Weimar, par exemple), un théâtre à elle, où des poètes pussent débuter."

Du mécénat

Il est d'usage aujourd'hui de faire appel au mécénat et de s'interroger sur l'action du mécène. Soutenir une institution, participer au financement d'une production ont leurs raisons apparentes et leurs intentions propres. Après d'autres j'ai rapporté tous les efforts accomplis en ce domaine par Voltaire à Châtelaine, à Carouge et à Tournay (comme chacun je suis ravi de pouvoir en juger tous les effets pour Genève à la lecture de la

liste des œuvres figurant ci-après). Il n'est pas question ici de se prononcer sur la validité ou l'opportunité de l'action du mécène (passion du théâtre et provocation à l'égard des calvinistes se mêlaient dans l'esprit de l'hôte des Délices devenu "le patriarche-agitateur de Ferney"). Qu'on me dise tout simplement qu'il croit à ce qu'il fait, cette foi étant une condition nécessaire et suffisante à une telle entreprise. Elle est la justification du don avant toute explication démonstrative. Il n'est pas si important de comprendre ce qui poussait les uns – l'administration municipale et la direction de l'établissement – à choisir *Le Canard à trois becs*; de saisir ce qui incite les autres, depuis le dernier incendie du théâtre, à défendre l'idée d'une scène internationale, pour gagner jadis ou quémander aujourd'hui des sous; il faudrait plutôt comprendre comment peut-on être soi-même mécène, comment peut-on être personnellement responsable comme d'autres le furent et comme chacun devrait l'être s'il devient quelque peu troublé par un souci civique: à savoir par la perspective d'insertion du Théâtre dans la cité qui renouvelle beaucoup plus rapidement qu'autrefois sa population. C'est une chose de pouvoir donner et se donner, comme le fit Mécène, le richissime ministre d'Auguste et protecteur du poète Horace; c'est une chose complémentaire de savoir garder, de sauvegarder. Non point de savoir garder comme un collectionneur conserve des choses de valeur objective et d'autres qui n'en ont point hormis l'attrait subjectif qu'elles exercent. Sauvegarder au sens de pouvoir cerner la pensée dans ses rapports à la société (un certain esprit de la cité) par laquelle elle éclôt sans faire de bruit, sur la pointe des pieds.

Catalogue des œuvres entre 1734 et 1872

1734 *Marie Stuart, reine d'Écosse*, de François TRONCHIN
1749 *Mérope* de Pierre CLÉMENT
1758 *Diogène à la campagne* d'Isaac Ami MARCET de MÉZIÈRES
1765 *Dialogues de village*, édité par J.-G. CRAMER
1768 *Les Mœurs politiques*, auteur anonyme
1778 *Le bon mari* de J.-J. GALLOIX (première version parue anonymement: drame en trois actes)
1778 *La Pension genevoise*, drame de Joseph PATRAT
1779 *Chacun son métier: les vaches sont bien gardées*, de Joseph Patrat. Compliment de clôture en forme de proverbe représenté sur le théâtre de Châtelaine, le dimanche 8 novembre.
1796 *Le bon mari* de J.-J. GALLOIX (comédie en cinq actes, seconde version)
1796 *L'Escalade*, de Jean-Louis MALLET-BUTINI
1782 *Les Tombeaux de Vérone* de Louis-S. MERCIER
1784 *Le Mariage de Figaro* de F. VERNES DE LUZE
1785 *Arlequin à Genève* de P. GUIGOUD-PIGALE
1785 *L'heureux retour* de J.-G. CRAMER
1805 *Les Bracelets* de A. J. de BARRUEL-BAUVERT
1805 *Le Major du Régiment de Forez* de A. J. de BARRUEL-BAUVERT
1810 *Le Capitaine de Kernadec* de Germaine de STAËL
1810 *La Signora Fantastici* de Germaine de STAËL
1810 *Le Mannequin* de Germaine de STAËL
1825 *La Mort de Lévrier* de James FAZY
1829 *Charles le Téméraire* de J. J. de SELLON
1830 *La Baronne d'Hermence* de J. J. de SELLON
1835 *Bonnivard à Chillon* de Georges MALLET
1844 *Reyni ou le barbier poète* de William FAVRE
1849 *Les Eidgnots ou Genève sauvée* (Pécolat-Berthelier-Besançon Hugues) de A.-P. PICTET de SERGY
1849 *Il fallait ça ou Le barbier optimiste* de J.-F. CHAPONNIÈRE
1855 *La Bataille de Sempach* de Jules MULHAUSER
1862 *Genève délivrée*, comédie sur l'Escalade composée en 1662, de Samuel CHAPPUZEAU
1865 *Paillasse* de Marc MONNIER
1868 *Ienatsch ou Les Grisons pendant la Guerre de Trente Ans* de Théodore de SAUSSURE
1872 *Le Siège de Musso* de Théodore de SAUSSURE

Deux angles de vue

Aujourd'hui, les professionnels du spectacle fêtent les centenaires et les bicentenaires pour pouvoir doter le présent d'une dimension qui le nie en partie: vouloir immortaliser. Notre culture repose sur la pérennité du mortel rappelé de son tombeau pour son talent ou sur un événement si marquant qu'il devient un besoin à entretenir (telles les justes conquêtes pour l'homme et l'humanité de la Révolution française) en vue d'avoir un avenir à portée de main, visible et crédible. Je voudrais montrer ce que sauvegarder signifiait hier pour un auteur de théâtre à Genève. Cette disposition d'esprit était à la fois une conscience du monde qui lui était propre et une mise en langage théâtral fournissant l'itinéraire imaginaire de la conquête de cette conscience. S'il avait recours à ce qu'on nomme le patrimoine, c'était moins par le patrimoine que le présent trouvait son sens et définissait ainsi le verbe sauvegarder. C'était l'inverse. L'actualité donnait un sens au patrimoine, s'en emparait, au risque couru et connu d'en faire une forme d'utilité sans plus, un usage volontairement transformé.

L'identité et la langue

Il convient d'éviter les lieux communs qui laissent courir le bruit que le théâtre était dénué de qualités au XVIe siècle à Genève. L'une de ses plus grandes forces était précisément cette perception d'*où l'on est*, d'*à côté de qui l'on est*, ainsi que d'*avec qui l'on est*, expressions qui sont les fondements instinctifs de ce qu'on nomme plus pompeusement… la culture. Voici comment est annoncée, cinq ans avant la proclamation de la Réforme, une *Allégorie* présentée à Genève:

"L'an 1531 en apvril en caresme fust renouvelle pour la seconde fois le serment de la bourgeoisie contractee entre lexcellence de Messrs. des deux villes Berne et Fribourg et ceux de Gen. Et lors devant les Srs. Ambassadeurs et tout le peuple fust ioue au conuent des Cordeliers sur un exchaffaut apres uespres aux torches le ieu que sensuit."

Il s'agit d'une poule et de ses poussins jouant les rôles de Genève et de ses alliés, menacés par quatre éperviers incarnant les voisins ennemis, le duc de Savoie et les gentils (les chevaliers à la cuiller).

Quatre ans après la mort de Calvin, Jacques Bienvenu, citoyen de Genève, donne une comédie en l'honneur des liens noués entre les républiques de Berne et de Genève. Seuls de prudes suiveurs, ces papistes de la Réforme devenus des contempteurs invétérés du théâtre, ont pu s'offusquer du langage bonhomme de cet auteur, si parfaitement adapté à une aussi auguste cérémonie.

COMÉDIE

DU MONDE

MALADE ET MAL PENSÉ,

RÉCITÉE A GENÈVE, LE II. jour de may M. D. LXVIII, au renouvellement des alliances d'entre les nobles & illuſtres Républiques de BERNE & GENÈVE.

COMPOSÉE PAR JAQUES *Bienvenu, Citoyen dudict Genève.*

Les perſonnes.

Le Temps qui court.	
Le Monde.	
Maiſtre Aliborum.	
Bridoye, Juge aveugle,	*Maiſtre fol.*
Meſſire Jean de la Marmite,	*Vieux fol.*
Monſieur le Brave,	*Glorieux fol.*
Sire Claude de la Boutique,	*Jeune fol.*
Picque-beuf,	*Fol niais.*
Vérité.	

Et Bridoye entre, sonnant de sa vielle, menant les autres fols après soy, qui s'entretiennent par la main.

BRIDOYE, en chantant

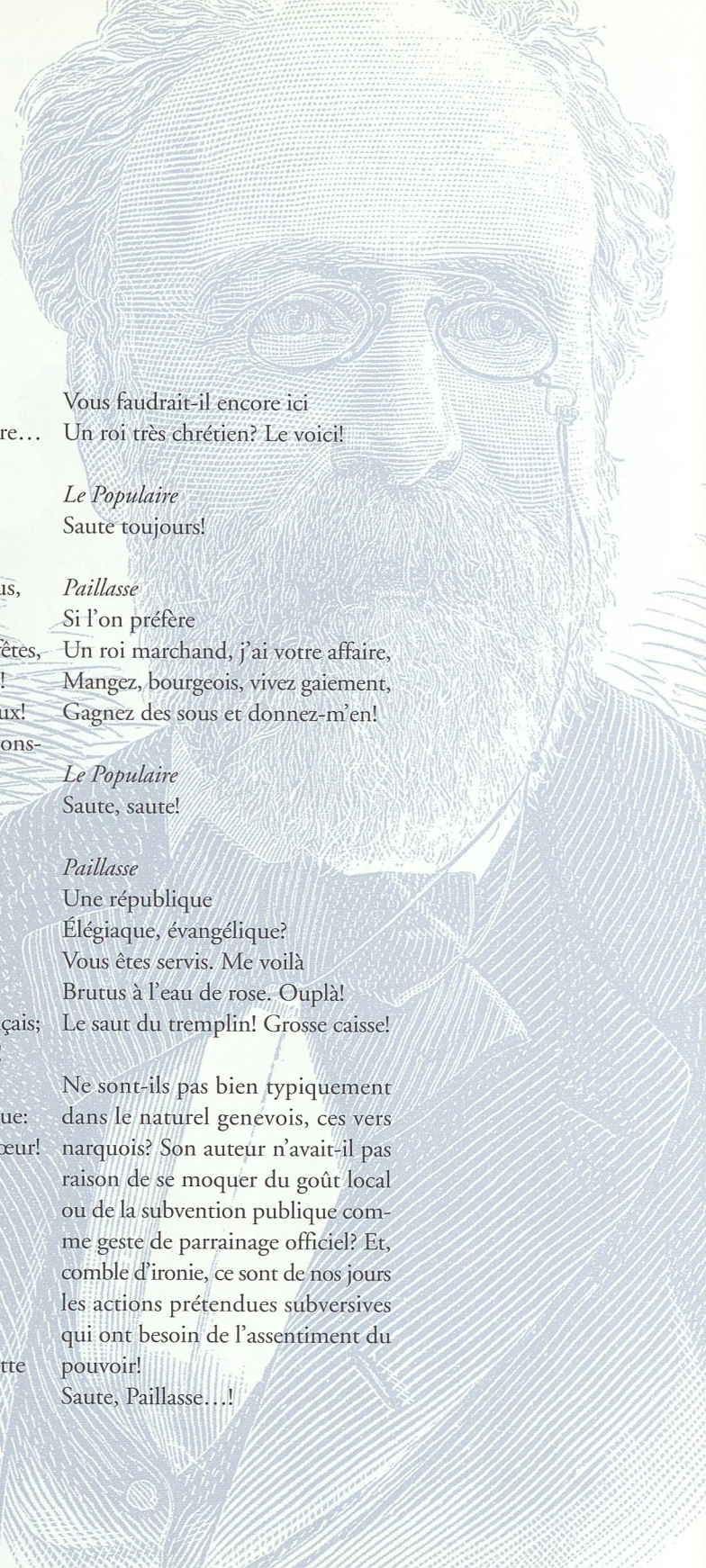
Un fol les autres pourmeine
Et les meine
Comme il veut, à son plaisir.
Tous ensemble s'accompagnent,
Et se baignent
En leur sot et fol désir.
Je suis celui qui commande
A la bande
Des autres fols comme moy,
Et selon ma fantaisie,
Et frénésie,
Je leur impose la loy.
Je les fay pleurer et rire,
Lire, escrire,
Je leur monstre leur leçon;
D'autres fois, je leur gringotte
Une notte,
À la nouvelle façon.
Voilà, comment, sans lanterne,
Je gouverne
Mes gens gaillards de cerveau,
Comme en la dance des bestes,
Aux grans festes,
Chasque asne conduit un veau.

Le gardien mercenaire

Sensible à cette manière de (se) ressentir et convaincu des bienfaits de la force de la langue théâtrale, sachant peut-être le ton patriotique dont son lointain prédécesseur Joseph Du Chesne, Sieur de la Violette, avait usé en 1584, lorsqu'il publia *L'Ombre de Garnier Stoffacher, Suisse*, tragi-comédie sur l'alliance perpétuelle de la cité de Genève avec les deux premiers et puissants cantons de Zurich et Berne, J.-J. de Sellon donnera *Charles le Téméraire* à la veille de la révolution de 1830. Il dénoncera dans cette œuvre la guerre et la peine capitale qui, selon lui, blessent ses sentiments et les opinions qu'il a sur le droit que les hommes ont sur la vie les uns des autres. Il écrira pour la défense de sa pièce: "Je crois donc avoir servi ma cause en mettant au grand jour deux grandes vérités, c'est que la guerre agressive ou offensive est une grande injustice qui porte souvent avec elle sa punition, et que la peine de mort a souvent l'inconvénient d'engloutir avec elle un secret dont peut dépendre le salut d'une armée, et même de l'État tout entier." Il est singulier d'observer que J.-J. de Sellon aura besoin de la scène pour que le blâme privé soit étendu à l'opinion du public. Curieusement, ce même auteur redoutera les effets de la musique, dont certains praticiens lui apparaissent suspects, au point d'en faire le sujet de ses scènes dramatiques intitulées *La Baronne d'Hermence*. Les échos chez nous de la révolution de 1848 inciteront Pictet de Sergy à écrire *Les Eidgnots ou Genève sauvée* vingt ans plus tard. L'auteur présentera son ouvrage avec une conviction, celle de faire partager une appartenance et de défendre des valeurs qui firent l'honneur de Genève. "Jamais, déclare-t-il, la patiente énergie d'une poignée de citoyens décidés à résister à l'oppression étrangère n'en a plus miraculeusement triomphé. Jamais la sagesse des opprimés n'a plus légitimement assuré des succès durables aux amis de la liberté."

L'œuvre, miroir aux alouettes

Cette sensibilité au temps, ce recours à l'Histoire, cette nécessité de la scène sont une manière d'appréhender les liens entre celui qui pense et celui qui lit, entre ceux qui montrent et ceux qui reçoivent. C'est une vision de la sauvegarde, le maintien en vie de l'individu dans ses rapports à la cité. Quant à la fugacité et à l'emprise du théâtre (ce populaire dont l'humeur change, tandis que passe tout pouvoir), elles ont été délicieusement peintes par Marc Monnier dans sa comédie-opéra de marionnettes *Paillasse* dont il convient de s'imprégner quelque peu (afin de relativiser toute forme d'attrait) après que le Grand Théâtre eut présenté l'œuvre homonyme de Leoncavallo.



Le Populaire, accourant
Hâtons-nous, courons sur la place,
Paillasse est là! … Saute, Paillasse!

Paillasse
Je t'apprendrai, peuple galant,
Ton histoire en cabriolant.
On va commencer. Je débute
Hardiment par une culbute
Et je deviens de prime saut
Le Roi-Soleil. J'ai le front haut.
L'univers entier me reluque,
Je suis beau: voyez ma perruque!
Je suis grand: cent rimeurs divers
Sont payés pour le dire en vers!
Je règne en courant les ruelles
Qui, pour moi, n'ont pas de
cruelles…
Mais l'âge arrive où, dans ce jeu,
L'on ne vaut plus rien:
prions Dieu!

Le Populaire
Assez! ton roi vieilli nous lasse.
Change d'habit! … Saute, Paillasse!

Paillasse
Sus, donc, pitres, donnez du cor!
Je fais une culbute encor
Et, quittant l'air qui vous moleste,
Je deviens pimpant, vif et leste,
Tout poudré, fardé, parfumé,
Roi très-galant, roi bien-aimé…

Le Populaire
Fi! cet égout musqué m'écœure…
Saute, Paillasse!

Paillasse
A la bonne heure!
Et puisqu'il vous faut des vertus,
Vous en aurez: je suis Brutus!
Et puisqu'il vous faut d'autres fêtes,
Vous en aurez: cent mille têtes!
Nous sommes libres: – à genoux!
Nous sommes frères: – mangeons-
nous!

Le Populaire
Saute encor, Paillasse!

Paillasse
À votre aise!
Me voilà César: qu'on se taise!
Lauriers, guerriers; succès, Français;
Gloire et victoire! Plus d'excès!
La guillotine est abattue,
C'est autrement qu'on s'entretue:
Grondez, canons; tirons en chœur!

Le Populaire
Saute, Paillasse!

Paillasse
De grand cœur.
Ne craignez pas que rien n'abatte
Votre souverain l'acrobate.
Vous faudrait-il encore ici
Un roi très chrétien? Le voici!

Le Populaire
Saute toujours!

Paillasse
Si l'on préfère
Un roi marchand, j'ai votre affaire,
Mangez, bourgeois, vivez gaiement,
Gagnez des sous et donnez-m'en!

Le Populaire
Saute, saute!

Paillasse
Une république
Élégiaque, évangélique?
Vous êtes servis. Me voilà
Brutus à l'eau de rose. Ouplà!
Le saut du tremplin! Grosse caisse!

Ne sont-ils pas bien typiquement dans le naturel genevois, ces vers narquois? Son auteur n'avait-il pas raison de se moquer du goût local ou de la subvention publique comme geste de parrainage officiel? Et, comble d'ironie, ce sont de nos jours les actions prétendues subversives qui ont besoin de l'assentiment du pouvoir!
Saute, Paillasse…!

(79) *L'Écho du Léman*, revue genevoise du Théâtre, de la Littérature, des Arts, des Sciences et Chronique des Tribunaux: Théâtre par APR (1837).
(80) *Un mot sur le Théâtre de Genève*, par un ancien chroniqueur du Radical. Signé J. M. (1870).

Richesses

Bonheur des uns, malheur des autres

Nous sommes en 1837. Que dit-on du Théâtre à Genève? "Il est un des rares délassements auxquels peuvent participer non seulement les deux sexes, mais encore toutes les classes de la société."(79) À ces considérations sur le public (mixte) et sur sa diversité de conditions sociales s'ajoutera plus tard, en 1870 notamment, la satisfaction de vivre dans une ville prospère, ce qui fera dire à un ancien chroniqueur du Radical: "Au sein du monde des directeurs, des agents dramatiques, des chanteurs et des comédiens, il est, depuis longtemps, de notoriété que Genève est ce que l'on nomme une bonne ville, fructueuse, parce qu'on y hante le Théâtre quand la troupe est bonne. Partons donc de là, et une fois pour toutes, tâchons de ne pas faire à ces entreprises, de véritables ponts d'or, ou bien alors sachons exiger le corrélatif des avantages offerts."(80) En consultant ces écrits, qui ne sont que feuilles éphémères, on est stupéfait de lire avec quel malin plaisir et insistante perversion leurs auteurs s'en prennent à la direction de cette institution, jouent les donneurs de leçons et parlent d'argent sans la moindre pudeur, faisant des aveux dangereux qui seraient perçus comme scandaleux s'ils étaient seulement murmurés aujourd'hui, mutatis mutandis.

Un exemple: "À la fin du présent mois de mai, notre Théâtre clôturera son exercice 1870-1871, qui se sera signalé, entre tous, au point de vue d'un rendement métallique extraordinaire, pendant que de mémorables événements de guerre s'accomplissaient dans un pays limitrophe. Si tant de gens ont eu, hélas, à souffrir, à un titre quelconque, de l'affreux massacre qui a décimé deux grandes nations, si trop de personnes souffrent encore de la guerre civile, qui a éclaté au lendemain de cette épouvantable boucherie humaine, on peut dire, par contre, que l'entreprise du Théâtre de Genève, à cause du séjour de dix à vingt mille fuyards, a trouvé dans la saison qui approche de son terme, l'occasion de réaliser des bénéfices considérables, et, en tout cas, bien supérieurs à ceux que procurent les ressources ordinaires."(80)

Profit et prospérité

Parler d'argent et en parler cyniquement, bassement même – en prenant le directeur du Théâtre comme cible – est une pratique genevoise assez insidieuse ayant pour résultat de se dépeindre dans son côté caractériel… En 1837, déjà, on chante le couplet de cette façon: "Notre salle de spectacle va enfin se rouvrir. M. Pépin, et sa troupe en partie renouvelée, sont de retour de leurs excursions en Suisse et en Savoie. Puissent-ils en rapporter beaucoup de pièces nouvelles, sans calembour. Je crois pourtant que notre directeur ne hait pas les pièces sonnantes, et tant mieux; c'est un présage d'activité qu'il a bien justifié l'année dernière…"(79) À cette époque, on conjecture, on évalue par allusions: "La salle actuelle [accueillant mille cent personnes] suffira peut-être encore pour cette année, mais l'année prochaine elle sera plus petite, et l'année suivante, elle sera inhabitable. Bâtie jadis [en 1783] à regret, elle nécessite des réparations plus ruineuses qu'une reconstruction [achevée quarante-deux ans plus tard]. Encore deux ans, et il faut bien ce temps pour faire tous les préparatifs nécessaires afin de ne

(81) Willy Aeschlimann: *Le Roman de Nonette*, épisode de la vie genevoise de la seconde moitié du XIXe siècle (1928).

(*) Droit des pauvres:
Dès 1785, l'année théâtrale était de onze mois. Les pauvres avaient jusqu'à quatre représentations à leur bénéfice dans le cours de la saison. La commission de l'hôpital choisissait le jour et composait le programme. En 1786, trois représentations produisirent 9'015 florins et 10 sols soit une moyenne de 1'500.- fr. [valeur 1876] par représentation, tous frais payés, somme énorme pour l'époque. Le droit des pauvres était très élevé depuis la Restauration. Le directeur Cossard dut payer 13'000 florins, soit environ 6'000.- fr. [valeur 1876]. L'année précédente, Claparède avait payé 15'000 florins et ne s'était pas réengagé à cause de cet impôt exorbitant.
J.-M. Besançon: *Histoire du Théâtre de Genève* (1876).

(**) Hors Scène:
Chronique I

pas interrompre les représentations de la saison théâtrale, encore deux ans, et je suis sûr que les opposants à mon opinion regretteront de ne pas s'y être pris plus tôt."[79] Il est instructif de comparer la croissance des allocations octroyées au Théâtre entre 1851 et 1869.[81] On lira également ci-dessus l'importance accordée au droit des pauvres.[*]

Tableau des dépenses en 1851

Entretien du bâtiment et décors nouveaux:	3'948,75 fr.
Allocation chauffage:	912,40 fr.
Éclairage:	5'851,30 fr.
Traitement du concierge et du machiniste:	400,00 fr.
Assurance sur incendie:	520,20 fr.
Total:	11'632,65 fr.
Déduction:	
Loyer du café et d'un appartement	2'500,00 fr.
Allocation nette:	9'132,65 fr.

En 1859, l'allocation s'élève à 21'000 fr. et dix ans plus tard à 36'000 fr. [valant deux cent mille francs en 1928].

Comment ânonnons-nous notre rengaine en 1870, lorsque Defrenne prend la direction du Théâtre? "On se souvient qu'au début de la guerre, M. Defrenne, arguant de prétendues difficultés pour la formation de sa troupe, sollicitait la résiliation du contrat avec la Ville. C'était, on l'a vu plus tard, une tactique pour obtenir des conditions plus avantageuses, témoin la diminution d'appointements imposée à l'orchestre. Or, au fond, M. Defrenne, en homme de métier, savait mieux que personne que, bien au contraire, le moment était fort propice pour la bonne composition d'une troupe, par suite de la fermeture d'un grand nombre de scènes en France. Mais, ce directeur, qui voulait la partie plus que belle, joua quelque temps son manège de jolie femme qui se fait prier, puis consentit enfin à s'immoler pour nos plaisirs. On sait aujourd'hui, que ce sacrifice se traduit par un gain, évalué au bas mot, de soixante à soixante-dix mille francs (...) De quoi se préoccupe-t-on chez un directeur? De sa solvabilité et bien peu du reste.[**] Les choses étant au mieux sous ce rapport, on accorde le privilège, on le renouvelle, avec ou sans augmentation de subvention, et, au bout de quelques années, quand le privilégié a bien arrondi son sac et qu'il ne se porte plus candidat, on déclare le sort du Théâtre bien aventuré, jusqu'à ce qu'il surgisse un personnage, offrant les mêmes garanties de solvabilité susdite et dans les mains duquel on met un cahier des charges bénin, pour ne pas trop effrayer celui qui se dévoue, puis vogue la galère! Ajoutons que l'édilité délègue un de ses membres, sous prétexte de contrôler les actes du directeur, mais surtout, et soit dit sans allusion de personnes, pour faire jouir son délégué des plaisirs du spectacle. D'aucuns insinuent même que ce délégué a, pour instructions secrètes, de ne pas trop taquiner le pauvre cher directeur, qui a bien voulu consentir à présider aux destinées de la scène municipale et encaisser, bon ou mal an, de trente à quarante mille francs de bénéfice (...) Sans doute, toute entreprise de théâtre est soumise à certaines éventualités, contre lesquelles il est juste de garantir l'intéressé, autant que faire se peut; mais il ne faut pas attribuer à celui-ci des mérites extraordinaires, quand, en fin de compte, il a, tout au plus, accompli son devoir, et qu'en fait de risques,

il n'en a pas couru d'autres que celui de réaliser un gros bénéfice. Assez de ces qualificatifs stéréotypés d'excellent, d'habile, etc. À notre sens, l'habileté a peu de chose à faire dans la conduite du Théâtre de Genève."[80]

Ressources locales

C'est dans ce contexte obsessionnel – dont l'aspect principalement mercantile de l'entreprise théâtrale est sans doute l'expression d'une lutte partisane destinée à la séduction politique – que va naître l'opéra genevois, peu de temps après l'élan donné par le pianiste et compositeur, élève de Chopin, Charles-Samuel Bovy-Lysberg (*La Fille du carillonneur*, 17 avril 1854). On le doit à Henri Kling (1842-1918) qui donna *Le dernier des Paladins* en 1863 et *Les deux Rivaux* en 1866. Voici comment le Journal de Genève du 22 janvier 1871 évoque la création d'une œuvre de ce père de l'école musicologique de notre cité: "Nous avons appris avec beaucoup de plaisir que la direction s'apprêtait à monter un opéra essentiellement national, puisque le sujet est suisse et que les auteurs sont genevois. Nous voulons parler de *La Reine Berthe*, opéra en trois actes, paroles de M. Jules Mulhauser, musique de H. Kling. L'ouverture de cet opéra, exécutée plusieurs fois l'année dernière, a obtenu un légitime succès, et le public a pu voir que le jeune auteur de cette musique avait fait de notables progrès depuis ses dernières productions. Nous espérons que l'audition de l'opéra nous le montrera aussi ferré sur la mélodie que sur la symphonie, et nous ne doutons pas que tout le public ne s'empresse d'aller juger et encourager ses efforts. Quant au poème, nous ne le connaissons pas, mais le nom de l'auteur nous garantit suffisamment qu'il a dû être traité de main de maître. Ajoutons enfin que les principaux rôles seront interprétés par M. Genevois et Mlle Dartaut, et nous pouvons promettre à la direction qu'elle sera récompensée des soins qu'elle apportera à monter brillamment cette œuvre nationale." Ce n'était pas assez d'attaquer le Théâtre et son directeur, par l'appât des richesses, pour notre chroniqueur (dont l'esprit caractérise une frange frondeuse de la société intra muros). Il va réagir ici avec un chauvinisme culturel toujours flatteur et qui n'a que peu de chose en commun avec la puissance créatrice de l'artiste et l'autonomie de vie propre à l'œuvre. Qu'écrira-t-il alors pour surenchérir, d'une manière honteusement xénophobe, à propos de l'opéra-comique *La Reine Berthe*? "Eh bien, on est encore à attendre l'événement. Que s'est-il passé dans les arcanes du Théâtre? On l'ignore. Toutefois, nous sommes en mesure d'affirmer que les auteurs, attendant avec patience la réalisation de l'engagement pris, n'avaient retiré ni manuscrit ni partition, le tout concédé à titre gracieux et que l'obstacle ne vient pas de leur part. C'est donc la direction, qui, après s'être engagée à monter *La Reine Berthe*, n'a pas tenu sa promesse. Quand donc, en matière de production nationale, une protection intelligente de l'administration succédera-t-elle au bon plaisir ou au mauvais vouloir de Messieurs les entrepreneurs étrangers?"[80] Il faut savoir que cet incident survenait peu de temps après le soudain recul du directeur du Théâtre de Genève, d'abord résolu à faire représenter une œuvre du même auteur. Jules Mulhauser avait écrit en 1865 un remarquable drame

(82) Hors scène:
Chronique XXXIII
(83) Lettre de Martin Heidegger à Karl Jaspers: Fribourg-en-Brisgau, 22 juin [19]49. Gallimard (1996).

national en trois actes: *L'Escalade ou Genève en 1602*. Après s'être soigneusement documenté, il avait mis en évidence les compromissions du syndic de l'époque, Blondel, avec les adversaires de Genève. Cette approche effaroucha la censure. Il nota alors, dans l'avant-propos de son ouvrage: "Les archives de la République sont ouvertes. Le signataire du drame *L'Escalade* y a puisé comme chaque citoyen est à même de le faire. Il a scrupuleusement reproduit ce que les actes authentiques lui offraient."

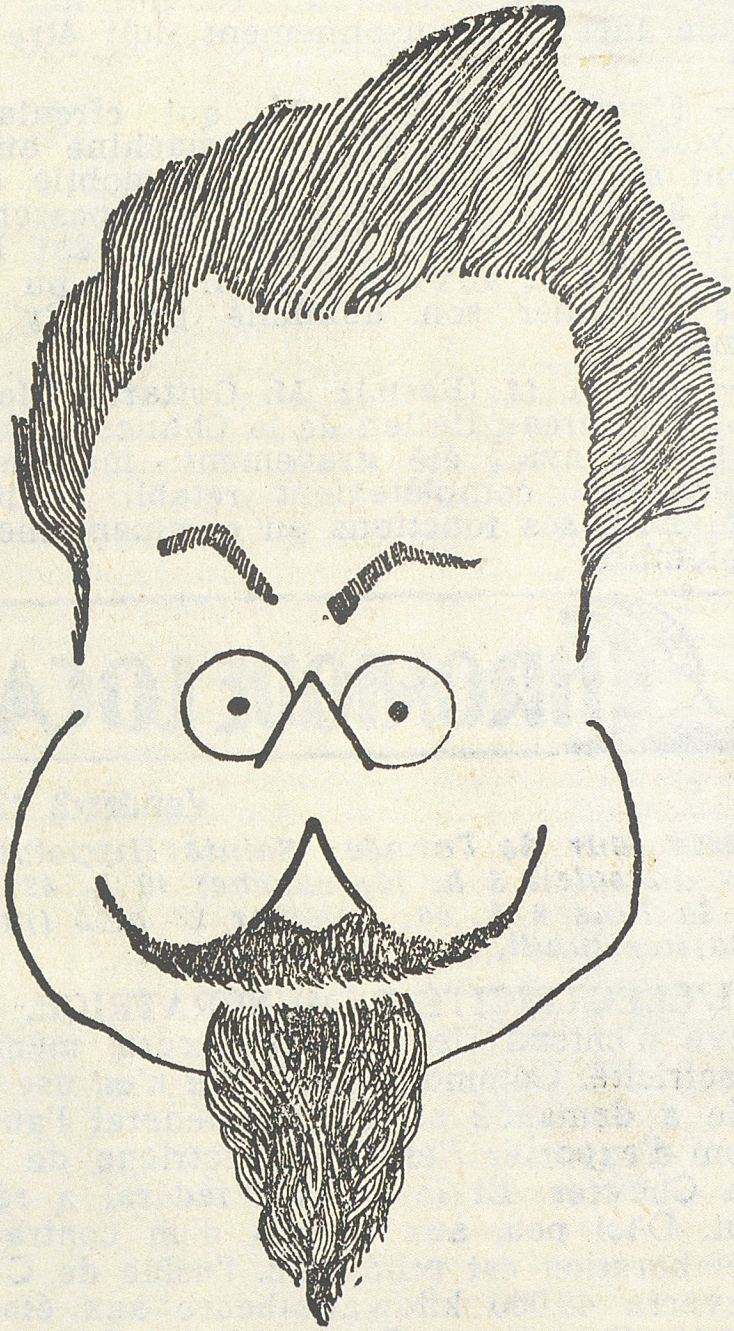
L'ouvrage, presque inconnu, mérite d'être donné sur scène et sera applaudi aujourd'hui encore. Voici pourquoi j'ai parlé, dans ma dernière chronique[82] de la sauvegarde de l'œuvre au sens où Martin Heidegger l'exprimait en 1949. "Les gardiens de la pensée ne sont que peu nombreux encore, dans la détresse mondiale qui monte; cependant, ils doivent persévérer dans leur opposition au dogmatisme, de quelque sorte qu'il soit, sans attendre de résultat. Le monde comme publicité et son organisation n'est pas le lieu où se décide le destin de l'essence de l'homme."[83]

(84) Hors scène:
Chronique XIX
(85) *Chronique* II
(86) *Chronique* III
(87) *Chronique* XXV
(88) *Chronique* VI
(89) Musée des arts et sciences de Sainte-Croix.
Ce tableau a été admiré à l'Université ouvrière de Genève lors de l'exposition "Travaille qui peut" [25 janvier-25 février 1997].
(90) Émile Jaques-Dalcroze: *Souvenirs, notes et critiques*, p. 156 (1942).

XXXV Leçon de la mise en œuvre: le superfétatoire

Penser le théâtre

Les liens qu'une institution telle que le Grand Théâtre entretient avec la cité sont les printemps que la mémoire fait resurgir: entre 1784 et 1787, le directeur dont le nom est attaché au vent de la Révolution française, Jean-Marie Collot D'Herbois, sut mettre en valeur l'importance de la troupe. En 1833, le banquier Albert Hentsch s'employa à constituer une nouvelle société pour l'exploitation du théâtre dont les actionnaires défendaient l'idée selon laquelle un théâtre à Genève devait être en activité toute l'année. Albert Hentsch sut s'entourer d'un secrétaire ouvert aux perspectives de l'art dramatique, un Chênois associé à la vie des poètes genevois: John Petit-Senn.[84] Ce fut ensuite le combat politique de 1841 qui permit d'avoir une administration de la Ville de Genève distincte et indépendante, alors qu'auparavant les intérêts de celle-ci étaient confondus avec ceux du canton. La Ville de Genève pouvait désormais avoir la responsabilité des plaisirs de la population grâce à son autonomie et le Théâtre de Genève fut un enjeu de cette bataille pour un conseil municipal électif.[85] Cette année 1841, des ouvrages lyriques de choix, appelés à faire date dans l'histoire de la musique, furent donnés entre les mois d'avril et mai.[86] J'ai rappelé, par l'évocation de comptes rendus des vingt premières années du nouveau Théâtre, l'importance du soutien financier accordé par des personnalités entourant M. Barton pour monter *Lohengrin*, dans la saison 1884-1885. Cette initiative eut lieu cent ans avant la naissance du Cercle du Grand Théâtre qui a repris avec vaillance et constance cette belle mission.[87] J'ai montré enfin l'importance de Jaques-Dalcroze dans son effort d'unir mouvement corporel et son, une révélation audacieuse à cette Genève encore prude et disciplinée, avant la séparation de l'Eglise et de l'État [1907], par son austérité calviniste et ses solennités "radicales". C'est d'ailleurs au début du XXe siècle que la rencontre de Jaques-Dalcroze avec Appia et Pitoëff peut être comparée, au plan de la lutte pour l'émancipation du théâtre, à celle, marquée par l'héroïsme, des trois Suisses à l'origine de la Confédération helvétique.[88] Dans cette aventure genevoise de la création – que je me plais à déchiffrer à travers les méandres cycliques que suscite la place du Théâtre à Genève –, cette passion du corps vrai [comme on l'observe dans *Sans travail* (1891), un chef-d'œuvre de Ferdinand Hodler[89]], du corps dans son rythme naturel, mérite d'être vivement acclamée, d'être partagée ici grâce à ce commentaire que fit Jaques-Dalcroze au moment où l'une de ses œuvres était répétée sur la Scène de Neuve.[90]



Lundi, M. Jaques-Dalcroze inaugurera à Genève le congrès du rythme

Se donner en spectacle

"À l'avant-dernière répétition de mon opéra *Sancho* (1897) au Théâtre de Genève, le ténor devait à la fin du premier acte s'enfuir à la poursuite de sa fiancée en chantant: *Je cours la rejoindre*. Au lieu de cela ne vis-je pas notre héros rester en scène, lancer éperdument les deux bras en l'air et se laisser ensuite tomber brusquement sur le sol pendant le baisser de rideau, au bruit des applaudissements frénétiques des invités. Je me précipitais dans la coulisse pour lui demander des explications et il me répondit: – *Tomber par terre, cela fait toujours de l'effet, voyez plutôt la mort de Werther!*... Et il ne voulait pas en démordre! Mais je mis tant d'insistance à le faire revenir sur sa funeste résolution, qu'il renonça à sa chute retentissante à la répétition générale. Et il faut avouer que le public resta de glace! Alors naturellement le ténor prit sa revanche à la première représentation et sa chute dramatique obtint un succès énorme qui fut suivi de beaucoup d'autres. Gayarré, le fameux ténor, affirmait que si dans le final d'un air il chantait la dernière note en se contentant de lever les bras, il n'obtenait pas la moitié des applaudissements qu'on lui prodiguait quand il ajoutait à ce geste une agitation fébrile du torse et des mains... Tamagno terminait chacun de ses airs de bravoure, qu'il fût triste ou joyeux, par un long sanglot qui déchaînait l'enthousiasme général... De telles fautes seraient relevées par le public si elles se produisaient dans d'autres manifestations artistiques que les représentations d'opéra. Mais il semble vraiment que dès qu'il s'agit de danse et de mimique, la majorité des spectateurs et un bon nombre de critiques ne parviennent pas à différencier le faux du vrai, l'éclat du clinquant, le pompeux du naturel. La constante recherche des effets extérieurs ne les choque pas et la beauté des manifestations corporelles tempérées leur échappe".

Parler du théâtre

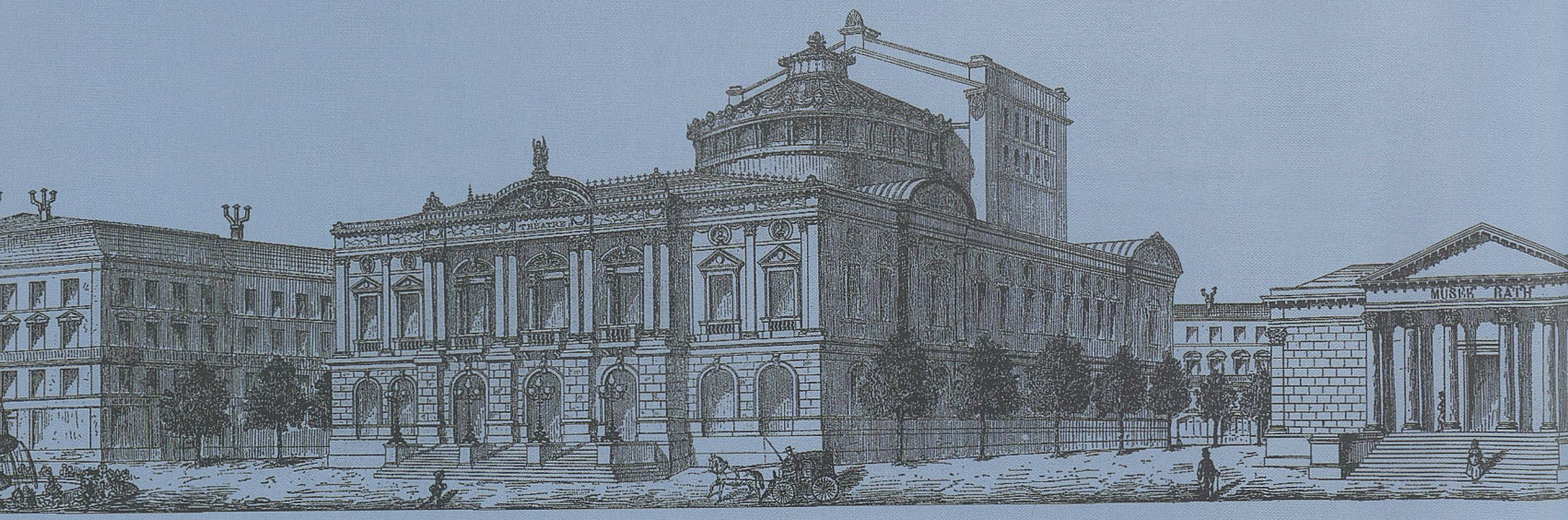
Cette exubérance physique demanderesse d'acclamations peut être comparée sans gêne à la gesticulation mentale rapportée dans les années vingt et qui continue à infuser l'actualité, sans qu'aucun Monsieur Jaques n'ose en paraître étonné. Choisissons trois exemples. Le premier pose la question du ballet, en mars 1925: "On entend chuchoter des reproches à l'adresse du Conseil administratif relativement à la suppression du ballet en entier ainsi qu'à celle d'un mois d'opéra, au cours de la saison 1925-1926. On estime que cette décision regrettable est de nature à porter un préjudice grave à la réputation artistique du Grand Théâtre et l'on ne peut comprendre que soit ainsi rabaissée au niveau des plus petites scènes de province, celle de Genève, capitale du monde!" L'image du ténor qui cherche l'assentiment et cette manière de se persuader de son importance se rejoignent en effet. Le second exemple renforce cette proclamation, reprise à l'occasion d'une menace de fermeture du Théâtre. Elle joue sur la corde sociale, vraie chanterelle de l'autojustification, en février 1926: "Nous répétons que Genève, siège de la S.D.N. et du B.I.T. ne peut pas et même ne doit pas envisager cette éventualité! La fermeture!... Mais au point de vue moral aussi bien qu'au point de vue artistique, ce serait d'un effet désastreux au dehors. À côté de cela, il y a tous ces nombreux employés, pour la plupart chargés de famille qui, toute l'année,

SAlvi

(*) Le licenciement de la troupe eut lieu lors de la saison 1932-1933. En mars 1926, voici ce qui fut écrit sur la troupe et son public dans Les Théâtres de Genève, de la Suisse et de l'étranger: "Avec le départ de la troupe d'opéra-comique, c'est un peu l'heure de la fin de la saison théâtrale qui sonne. Ce dernier mois d'exploitation, avec l'opérette seulement, sera-t-il une période fructueuse pour M. Bruni? C'est parce que nous le voudrions ardemment que nous le souhaitons, très sincèrement! Mais le public est si capricieux! Il manifeste et il a manifesté une indifférence telle à l'annonce d'un spectacle de toute beauté – au point de vue lyrique – qu'on est en droit de se demander si maintenant il ne va pas vivement regretter l'absence de la troupe sédentaire d'opéra-comique."

(91) Les Théâtres de Genève, de la Suisse et de l'étranger [aïeul de La Grange], journal paraissant tous les soirs de spectacle. Direction-administration: 9, boulevard du Théâtre.

vivent du théâtre comme en vivent aussi pendant six mois au moins, des danseuses, des choristes, des musiciens. Alors!... La fermeture!... Mais ce serait inhumain, parce que ce serait aussi vouloir jeter brutalement sur le pavé tout ce personnel qui ne doit pas payer de la perte de son emploi, l'indifférence que le public manifeste à l'égard de certains spectacles". Il est utile de se souvenir que le nouveau Théâtre contenait 1'300 places et qu'en 1870 Genève était habitée par 60'000 personnes. L'attrait du théâtre était celui que la télévision destinée aux masses exerce aujourd'hui. Et la troupe qui en était l'agent demeura longtemps attachée à la Scène de Neuve.(*) En 1925, la population avoisine 135 000 âmes et l'inquiétude s'accroît de subir une diminution de public, notamment en raison de la concurrence des sources de plaisirs (en un temps où la notion de société de consommation ne dominait point). C'est de là que surgit le troisième exemple, la solidarité financière des communes genevoises, dont il est déjà question en décembre 1925. "Nous avons, en dehors des trois principaux théâtres qui procurent tant de plaisir et tant de bon rire, pour le moins trente spectacles divers tous les soirs. Dans quelle ville au monde, égale en population, en trouverait-on un nombre aussi considérable? Nulle part! Ces spectacles, entre lesquels le public a à choisir quotidiennement se répartissent ainsi: 18 cinémas, 10 dancings, puis, trois soirs par semaine pour dire peu des concerts au Conservatoire, à la Réformation (etc.). Monsieur Bruni, le directeur, pourra faire mieux lorsqu'on aura augmenté ses ressources financières ou modifié les clauses de son cahier des charges. Et les ressources, on peut les trouver en les demandant aux communes suburbaines qui ne se refuseraient probablement pas à octroyer chacune une subvention si, en retour, on leur donnait l'assurance formelle que l'appoint indispensable qu'elles fourniraient ainsi, servirait uniquement à payer le personnel employé, et non [les] artistes. Les communes et la commission qui, certainement, ont à cœur la prospérité du Grand Théâtre de Genève, ne voudront pas ne pas le relever en cette circonstance".(91) Il est vraiment surprenant d'observer l'imagerie que cette cité se donne d'elle-même et de constater que les questions posées par le travail reçoivent invariablement les mêmes réponses. Si l'on revient à la fin du texte précité d'Émile Jaques-Dalcroze, et en le paraphrasant, on conclura que "la beauté des manifestations corporelles tempérées" tient plus dans l'enracinement malléable de ce théâtre et, sans doute, en son aptitude à nouer des liens comme le font les universités et les entreprises, afin d'être à la fois confronté au monde qui se transforme et délivré des obsessions qui l'endorment.


THEATRE
MUSEE RATH

(92) La citation d'Henri Gagnebin a été reprise par Roger de Candolle dans son ouvrage consacré au Théâtre de Genève (1978).
(93) Hors scène:
Chronique XXXV
(94) *Chronique* XXXIV
(95) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Manuscrit N° 1967/2, texte utilisé dans le programme de *Don Carlo*, ouvrage donné le 10 décembre 1962.

XXXVI Horizons

Du succès au silence

C'est en 1910 que le Théâtre de Genève changea de nom et devint le Grand Théâtre. Henri Gagnebin rapporte qu'à cette époque "notre Théâtre était de très bonne qualité. Il valait l'Opéra-Comique".[92] Parallèlement aux efforts de Jaques-Dalcroze (1865-1950) en vue de promouvoir dès ses premières expériences, en 1903, le développement d'une gymnastique rythmique,[93] Gustave Doret (1866-1943), qui avait créé *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, le 23 décembre 1894, allait offrir au terroir musical romand une vaste production d'œuvres destinées à favoriser le développement du chant choral. Le besoin d'un art national désiré depuis longtemps et dont il a été fait mention dans plusieurs chroniques, notamment à propos de *La Reine Berthe* d'Henri Kling,[94] était si vif qu'en 1915 la Scène de Neuve donnait la centième représentation des *Armaillis* de Gustave Doret, une œuvre créée à l'Opéra-Comique le 9 novembre 1906.

Lors de la réouverture du Grand Théâtre, après l'incendie de 1951, il fut demandé à Ernest Ansermet de donner son opinion sur cette période et c'est en ces termes qu'il s'exprima.[95] "Lorsqu'en 1918 l'Orchestre de la Suisse Romande fut fondé, l'intérêt pour le théâtre lyrique avait beaucoup baissé et l'intérêt pour le concert symphonique était d'autant plus grand. Le public trouvait au concert une substance que ne lui offrait plus le théâtre lyrique, tombé dans une sorte de routine, et le Théâtre de la place Neuve ne tarda pas à fermer ses portes. Il fut rouvert dans des conditions précaires et la société romande de spectacles s'efforça d'en ranimer l'activité".

Cet avis nous apprend donc ceci: la curiosité musicale et le goût pour l'actualité de la création se sont développés à Genève hors du théâtre. Comment? 1) Par l'activité éducative de concerts; 2) par le rayonnement de personnalités dont le jugement et la formation faisaient autorité; 3) par le souci d'une qualité de l'enseignement au Conservatoire à laquelle s'est conjuguée la forte attraction qu'exerça le Concours international d'exécution musicale. Afin d'illustrer les deux premiers exemples, il suffit de prendre connaissance d'une lettre d'Ernest Ansermet à Aloys Mooser, datée du 1er février 1915. "Bref, mon programme, après bien des discussions, garde *Petrouchka* et se complète d'œuvres de tout repos que je donne sur la demande instante de personnages importants: ouv. *Coriolan* + *Symphonie N°7* de Beethoven; ouv. *Freischütz* de Weber; *Concerto* (hélas!) de Bruch; *Petrouchka*. J'espère pouvoir me remettre d'ici à samedi dans la peau de ces vieilles machines qui sont de grandes beautés, certes, mais un peu fatiguées". Il convient de signaler ensuite tout le respect accordé au même éminent critique en citant trois lettres écrites par Gustave Doret entre 1919 et 1936.

"Mon cher Mooser, je tiens, la bataille étant gagnée, à vous dire que c'est à vous que je dois cette victoire sur la musique. Sans vous qui m'avez soutenu certain jour et encouragé, j'aurais refusé de rien diriger; vous savez les procédés de ces gens et j'ai mis mon amour propre de côté à cette occasion. Mais, je vous le répète, c'est grâce à vous que ça a réussi. Mille bons souvenirs! Soutenons le combat" (9 mars 1919).

(*) Joseph Lauber composa *Neuchâtel suisse*, pour le cinquantenaire de la Révolution neuchâteloise; et, pour le centième anniversaire de l'entrée de Genève dans la Confédération helvétique, Émile Jaques-Dalcroze écrivit la célèbre *Fête de juin*.

"Je vous remercie d'avoir donné publiquement votre opinion pour le plus grand mécontentement des médiocres et des commerçants de la musique" (27 mai 1927).

"Je ne vous vois jamais et c'est avec vous que j'ai plaisir à parler des questions de la musique, précisément parce que nous n'avons pas absolument les mêmes opinions dans les détails, sur les grandes lignes nous sommes d'accord" (26 janvier 1936).

De l'enracinement à l'envoûtement

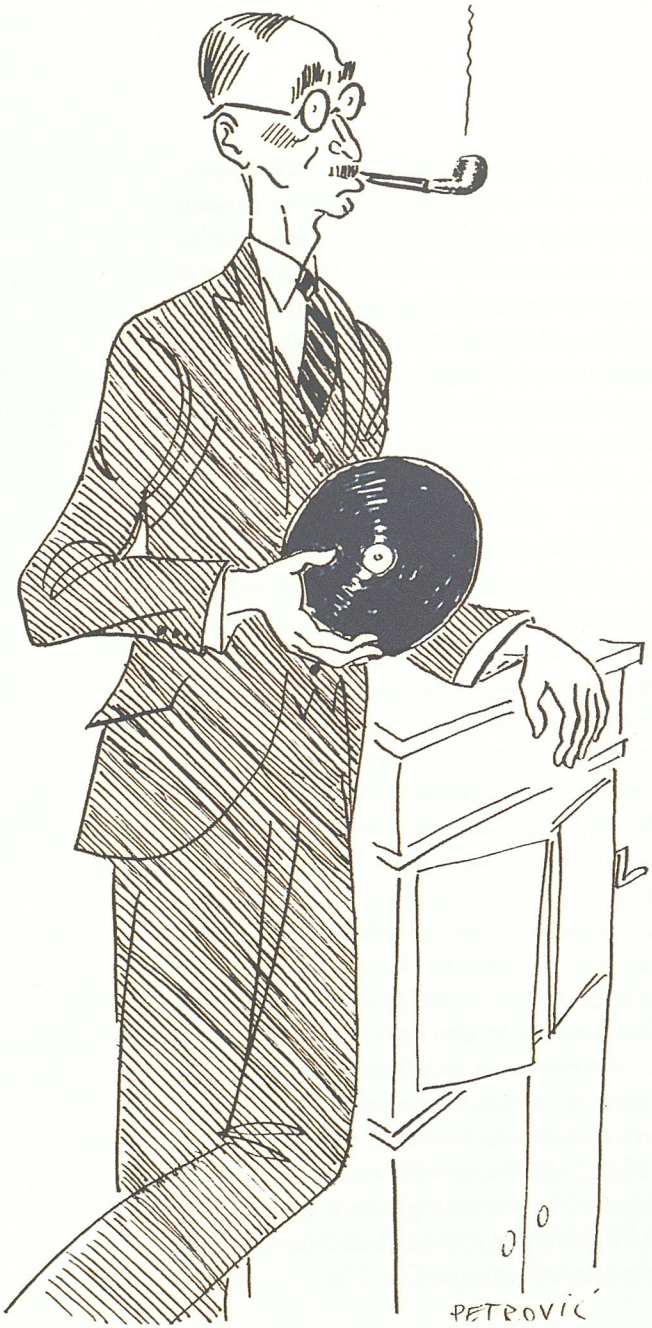
Cela n'a pas signifié que le Théâtre de Genève n'avait plus de sol assurant sa stabilité et qu'il n'était plus un symbole dépassant la nécessité dès lors que l'opérette française (Lecocq-Audran-Messager), puis autrichienne (Lehár-Fall-Strauss), très en faveur parmi le public local, entraient dans une vive concurrence avec la puissante attraction de concerts bien conçus. En novembre 1899, *La Mascotte* (1880) avait déjà été présentée cent fois à Genève et on voit encore cette œuvre à l'affiche du Grand Casino, donnant suite à *Manon* de Massenet, l'une des pièces préférées du mélomane, le 30 décembre 1961 (dernière saison avant la réouverture). Il y avait en effet d'excellents et d'intéressants compositeurs d'opéras à cette extrémité du lac. On les laissait s'asseoir sur leurs partitions en leur fournissant des postes enviables et bien considérés. Ainsi Joseph Lauber, premier chef d'orchestre du Théâtre entre 1901 et 1907, avait composé *La Sorcière*. Ernest Bloch, qui enseignait la composition au Conservatoire dès 1912, avait écrit *Macbeth* qui fut donné en 1910 à l'Opéra-Comique. La Scène de Neuve ne prêtait point l'oreille à ces musiques, du moins pas avant le 29 octobre 1968, date de la première genevoise de ladite œuvre: Inge Borkh chantait le rôle de Lady Macbeth. L'engouement pour l'art national s'arrêtait d'ailleurs aux frontières de la Romandie(*) et allait se développer bientôt merveilleusement dans une Grange voisine, à Mézières. On ignore totalement les œuvres de compositeurs de la Suisse allemande, par exemple *Les aventures de Casanova* de Volkmar Andreae (1879-1962), un ouvrage produit à Dresde en 1924. Et notamment toutes les productions inspirées par le Bernois Jeremias Gotthelf dont la *Schwarze Spinne* (un texte étudié dans nos écoles) fut une source d'inspiration continue, suscitant deux œuvres la même année, en 1949: l'une de Willy Burkhard et l'autre de Heinrich Sutermeister. On découvrit *Raskolnikoff* de ce compositeur le 19 janvier 1965, peu avant que Herbert Graf invitât le Théâtre de Berne à faire connaître aux Genevois la cantate dramatique *Vom Fischer un syner Fru* (*Le Pêcheur et sa femme*, 1930), d'Othmar Schoeck, le 19 mars 1967. Dépourvu de spectateurs habitués à un genre favori dont *Mignon* d'Ambroise Thomas avait été le plus goûté des plats du jour jusqu'au 3 mars 1954 (la deux centième représentation de cet ouvrage ayant déjà été atteinte trente ans auparavant), et privé de nourritures culturelles susceptibles de rassembler, le Grand Théâtre va cependant trouver le moyen d'entreprendre une mue qui est une véritable mutation. Il va trouver un public capable de s'émerveiller à la vue des représentations les plus soignées et apte à être fasciné par les œuvres les plus achevées du répertoire. Cette visée était entrevue depuis longtemps, attendue par certains mélomanes, mais surtout appelée par les musiciens de renom dans la cité. Il faut savoir qu'avant la guerre les représentations

(96) *La saison théâtrale de 1902-1903*. Bibliothèque publique et universitaire, Genève: Rc 39 a2.
Hors scène:
Chronique XXV

d'opéras étaient insignifiantes: 13 soirées en 1937-1938; 16 soirées lors de la saison suivante et seulement 15 soirées en 1939-1940. Ce dessein sera donc un objectif prioritaire: le goût se suffira de la manière de présenter un ouvrage dans sa diversité, ses lectures, il s'attachera aux qualités d'exception des interprètes.

Les Ermitages

Une telle mutation est-elle suffisante? Il n'y a pas lieu pour l'instant de répondre, mais simplement de constater ce fait et de le mettre en relation avec la soif d'identité qui fit rêver naguère d'un art national (de chansons populaires chantées dans les établissements scolaires ou exécutées par des chorales villageoises), d'une part; d'autre part, avec l'évolution du langage musical que les grands musiciens et les critiques qualifiés de cette cité s'employèrent à faire connaître en dehors de l'institution de Neuve. L'objectif prioritaire, dont on découvre désormais les ressorts, aura des conséquences: une implication financière dans laquelle s'engageront les fonds publics de la République à travers une fondation aidée, de plus en plus, grâce au soutien de mécènes et de mélomanes. Un directeur chef d'entreprise, responsable vis-à-vis des actionnaires ou redevable à la Ville qui lui a concédé le privilège d'exploitation du Théâtre, n'est plus sérieusement concevable après les expériences faites à la fin du siècle passé: Gally fila avec la caisse et laissa ses pensionnaires se débrouiller en société, Eyrin-Ducastel fit faillite. Enfin, la Ville elle-même, voulant gérer son théâtre pour *voir ce qu'il avait dans le ventre,*[96] connut, entre 1889 et 1891, le triomphe du fonctionnarisme et prit un bouillon de quarante mille francs. Néanmoins, ce qui est tout à fait concevable dans cette visée montante, c'est d'assister à l'engagement actif de l'investisseur privé en regard de la passivité du financement public, et d'aviver une contradiction relevée dans nos sociétés démocratiques: souvent, la majorité silencieuse fait le lit d'une minorité agissante. On pourrait alors être insensiblement conduit, à l'abri du plus parfait civisme, au spectacle du Spectacle appelé à ressembler aux représentations décrites par Aloys Mooser dans sa contribution à l'histoire de la musique russe: *L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle*, parue chez l'auteur à Conches, en 1932. "Des six spectacles réglementaires qui avaient lieu, chaque semaine, au théâtre de la cour, celui du jeudi était réservé à la troupe française qui donnait des tragédies, des comédies et des opéras-comiques, les autres soirées étant dévolues aux artistes russes, italiens et allemands. Ces représentations n'étaient pas ouvertes au public payant. Seuls y étaient conviés les membres de la famille impériale, les ministres étrangers, les courtisans et les hauts fonctionnaires. Et la souveraine avait même institué une manière de classement hiérarchique parmi ses invités; les *grands* Ermitages [du nom du théâtre sur lequel elles étaient données] réunissaient les diplomates, les généraux complets (des grades les plus élevés), les sénateurs, les chevaliers de la cour et leurs familles; l'assemblée était déjà plus restreinte pour les Ermitages *moyens*, auxquels n'assistaient que des hôtes privilégiés, choisis dans les classes mentionnées ci-dessus; enfin il y avait les *petits* Ermitages, tout intimes, qui avaient le caractère de répétitions générales, et auxquels l'impératrice se rendait, accompagnée de quelques personnes seulement".



L'approche

J'avais vingt ans quand je fis la connaissance de R.-Aloys Mooser. C'est l'âge des aveugles espoirs installés en l'humanité par Prométhée, selon Eschyle. C'était un temps où il était encore aisé à un jeune homme d'écrire à une personnalité afin de lui demander conseil, tout simplement. C'était un temps où l'on recevait encore une réponse personnelle à une lettre. Aujourd'hui, alors que je m'emploie à faire parfois quelques menues recherches, je suis surpris de constater que le critique et musicologue reconnu, avec lequel j'allais m'entretenir dans un petit appartement situé en haut d'un immeuble de la rue des Chaudronniers, a fait don de mes messages à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Innocence à vingt ans. Légère honte de se relire, avec une pointe de vanité qui accroît cette honte, trente ans plus tard! Au début des années soixante, pour tout adolescent qui était né à Genève et qui fréquentait le Conservatoire, Aloys Mooser était l'autorité locale marquante par le point de vue vaste et la longue expérience qu'il avait de la musique et des compositeurs. On savait qu'il avait travaillé avec Rimski Korsakov, qu'il était à Saint-Pétersbourg en 1897 et qu'il regagna Genève en 1909. Il a ramené d'ailleurs dans ses bagages ce billet de Tchaïkovski au chef Drigo et l'on peut lire dans sa correspondance des lettres de grands compositeurs, non seulement ceux qui nous sont très proches en Suisse: Conrad Beck, Ernest Bloch ou Arthur Honegger; non seulement les voisins, Vincent d'Indy ou Albéric Magnard; mais aussi les célèbres russes, moins joués ici, tels César Cui (carte du 14 janvier 1907) ou Mily Balakirev (carte du 17 décembre 1907).

Mon cher Ami ! De grâce
faites la répétition le
lundi à 12 ; au lieu
de 11 heures ! Je ne puis
venir avant et d'ailleurs
je ne veux pas empêcher la
répétition de Rimsky-Korsakoff.

G. T.

Le pouvoir et la création

Ce qui m'intéressait naguère, mais qui était assez confus en mon esprit, était ceci: y a-t-il un sens à l'évolution musicale comme il était prétendu par certains philosophes que l'histoire avait un sens? Du déploiement de l'esprit chez Hegel à l'émancipation du prolétariat dans la pensée du matérialisme dialectique, par exemple. Était-il possible, alors, d'embrasser un tout, et de rendre cette appréhension globalisante communicable? On connaît les idées d'Ernest Ansermet dans ce domaine. Elles ont été largement diffusées dans son monumental ouvrage *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Dans ce livre, il a combattu notamment les clichés selon lesquels l'histoire de la musique comportait une absence de discontinuité dans l'aventure créatrice, entraînait la croissance de la complexité des structures sonores, et se caractérisait par l'opacité de l'entendement du public à l'audition des œuvres nouvelles. Au plan esthétique, Aloys Mooser se distançait de la défense obstinée de la fonction hégémonique de *la basse*, qui fonde et circonscrit le langage harmonique telle une expérience physique et ontologique réglant souverainement le champ syntaxique de l'écriture musicale. Il ne consonait pas en la matière avec le fondateur de l'Orchestre de la Suisse Romande. Mais, pour moi, ce qui me passionnait surtout, hors du banal énoncé de l'inventaire et de l'exposé de la chronologie des œuvres, c'était l'étude de l'expansion de l'aventure créatrice en musique et son rapport avec le pouvoir censé la promouvoir. Or, ce pouvoir, en dépit des masques qu'il empruntait, qu'il fût féodal, clérical ou totalitaire selon les lieux et les époques, adoptait des mécanismes assez communs, afin d'obtenir l'hommage invariable qu'il lui était rendu sous diverses formes de reconnaissance. Ce pouvoir stable était, en quelque sorte et pour un temps, "agi" par les créateurs instables qui s'en libéraient, sinon du point de vue de l'apport matériel, du moins du point de vue du symbole: de l'identification de quelque chose qui tend à se maintenir à quelque chose qui tend à se transformer. Mais, s'il était "agi" de cette façon, le pouvoir de rendre possible quelque chose – une création – se l'assimilait également, soit en la dénaturant, soit en la déplaçant dans une zone obscure, où seul le destin a d'ordinaire son mot à dire (à moins qu'elle ne soit une imposture intellectuelle). Les hommes reconnaissent mal les lois de cette nécessité moderne qui est une sorte de calque assez pâle, scolaire, de celle, solaire, des anciens Grecs.

Nous allons découvrir une relation complexe et curieuse entre l'homme de pouvoir et l'artiste créateur. Cette curiosité est d'autant plus vive qu'elle peut se porter sur un individu jouissant des deux statuts à la fois.

Le maître et son miroir

Que l'homme de pouvoir jaillisse de l'homme artiste est une chose admise et même bien vue. Le contraire ne l'est pas. L'artiste qui veut s'imposer et qui est d'abord repéré comme un homme de pouvoir, industriel ou financier par exemple, est suspect. Plus. Il y a même un doute sur son aptitude réelle à être autre chose que ce qu'on veut bien voir ou vouloir de lui: cette identification entre sa nature et sa fonction. Nous allons l'observer d'emblée à travers certaines

(*) C'est en 1920 que Jean Bartholoni acheta à Stravinski le manuscrit de *L'Oiseau de feu* et qu'il en fit don au Conservatoire de Genève. [information due à M. Jacques Tchamkerten, bibliothécaire dans cette institution].

relations d'utilité et de rejet vécues entre Messieurs Ansermet et Mooser durant l'année 1922. Le 16 août, le chef écrit au critique: "Vous seriez bien gentil de me dire ce que vous pensez des questions suivantes que je me pose. 1) Où trouver des œuvres françaises anciennes praticables, par exemple Lalande? 2) Me procureriez-vous *Le Conte féerique* de Rimski et *Le Printemps* de Glazounov (?) Que pensez-vous de l'idée de continuer dans les populaires, sans rigueur et délicatement la série de l'an dernier en y exposant la symphonie dès les classiques (prétexte pour un coup d'œil à trois oubliés: Raff, Goldmark, Gade, Méhul, Gounod (?), Tchaïkovski, Glazounov, Balakirev (?), Goetz (?) etc... Je me tourne la cervelle sur Schönberg. Nom de nom, voilà un type qui ne lâche pas sa polyphonie à bon compte et qui se fait du plaisir". Le jour de l'Escalade, Ansermet se cabre et se brouille avec celui qu'il avait consulté quelques mois auparavant. Il écrit: "Mon cher Mooser, votre dernier nouvel article me fait beaucoup de peine car il m'oblige à vous prendre à partie... En lisant votre article, ils [les exécutants] auront eu le sentiment d'une injustice et d'une injustice dans laquelle je trempe à cause de mon attitude à votre égard. Ils n'ont jamais très bien compris que je vous invite à mes répétitions, étant données les appréciations que vous aviez écrites sur moi, mais alors c'était mon affaire et je le leur ai fait sentir. Mais si c'est eux que votre critique blesse, je n'y puis plus rien faire et je me vois donc contraint de vous prier de ne plus faire usage de l'invitation que j'avais cru pouvoir vous adresser pour nos répétitions en général. Votre retour à n'importe quelle répétition, pour le moment du moins, serait certainement accueilli d'une manière fort désagréable pour vous et je ne pourrais dans ce cas que me solidariser avec mes artistes". De ce jeu dans lequel on est attiré et on est repoussé, Aloys Mooser a gardé, comme on conserve le pion de la victoire, ce mot assez caractéristique qui lui parviendra cinq ans plus tard (11 mars 1927). Ce n'est pas tant le rappel que le ton du rappel qui amuse beaucoup le lecteur, comme fut amusé le destinataire, sans doute. "Ernest Ansermet présente à Aloys Mooser l'assurance de sa sincère considération et lui fait savoir que s'il désire entendre la répétition générale des *Rythmes* de Frank Martin, celle-ci aura lieu samedi à 9 h 30 précises au Victoria Hall et qu'il y est cordialement invité. Il saisit cette occasion pour lui faire remarquer que sa carte d'invitation aux répétitions ne lui a jamais été retirée mais que le secrétaire de l'OSR lui a seulement demandé, à un moment donné, de n'en plus faire usage et que lorsque le Conseil d'administration de l'OSR a proposé à La Suisse [l'ancien quotidien genevois] le rétablissement de son service, il allait de soi que cette invitation reprenait automatiquement sa validité".

Comme une carte à jouer: où le roi est à l'endroit et à l'envers

Il en va tout autrement, par ailleurs, des relations très tendues entre Aloys Mooser et le mécène Jean Bartholoni, le petit-fils de Jean François (1796-1881) qui dota Genève du Conservatoire de musique de la place Neuve. Comme son père Fernand (1824-1904), Jean Bartholoni était lui-même président du Conservatoire de musique de Genève. En 1920(*), il

était vice-président de la société d'exploitation du Grand Théâtre. Marie-Thérèse, son épouse, était la fille du vicomte Étienne Gastaldi et cette alliance rapprochait Jean Bartholoni de la cour de Monaco. Le grand-père du mécène avait déjà acquis des richesses considérables, notamment parce qu'il avait prévu l'avenir inouï réservé aux chemins de fer [J.A. Galiffe]. Hélas, des revers de fortune obligèrent Jean Bartholoni à vendre "la Perle du Lac" au début de 1925 et le mécénat auquel il tenait tant cessa aussitôt. Car Jean Bartholoni était également un distingué compositeur et ses efforts pour monter au Théâtre de Genève, en 1904, *Mescaline* d'Isidore de Lara, un chanteur de renom également compositeur, furent remarqués, suivis et vivement applaudis. Lorsqu'on voit l'acharnement avec lequel Aloys Mooser s'en prend à cet homme de pouvoir [qui vient de le perdre], lorsqu'on lit dans l'aveu du désarroi de Bartholoni le goût mesuré du combat, on reste médusé et perplexe sur les relents intestins (refoulés) du besoin de pouvoir du critique, qui s'échappent comme les aristophanesques hoquets de celui qui avale très rapidement.

Oser parler, pouvoir plaire, savoir déplaire

"Les musiciens genevois sont dans l'émoi, écrit Mooser dans *Place à repourvoir*. Le Mécène opulent sur lequel ils avaient pris, depuis quelques années, l'habitude de compter en toutes circonstances, celui que l'on tapait avec une désinvolture sans pareille, quitte à persifler ses petites faiblesses, celui auquel toutes les sociétés, toutes les feuilles de chou mensuelles faisaient appel pour combler leur déficit, celui que l'on mettait à toutes les sauces et qui s'y laissait mettre avec une complaisance que j'aime à supposer mêlée parfois d'une pointe d'ironie, ce Mécène opulent a secoué sur notre ville la poussière de ses chaussures et il a coupé court brusquement à toutes ses largesses. Pour beaucoup, je le sais, le coup est rude et je pense ici à ces élèves innombrables dont le financier monégasque payait les études avec une générosité aussi discrète qu'inépuisable; je pense à ces nombreuses familles dans le besoin auxquelles il venait en aide sans témoigner jamais la moindre lassitude; je pense aussi à ces jeunes musiciens dont il encourageait les travaux et qui avaient fini par croire que son appui ne leur manquerait jamais. Ceux-là se trouvent aujourd'hui dans une situation angoissante que vient aggraver encore la crise aiguë dans laquelle se débattent les intellectuels de tous les pays. Est-ce à dire, cependant, qu'il n'y ait à cet événement que des inconvénients et que le développement de l'art musical à Genève risque d'être compromis, faute des ressources qu'il pouvait trouver auprès d'un homme généreux à l'excès, qui ne marchandait à personne sa sympathie et son argent? Je ne le crois pas. Bien plus, j'incline à penser que cette crise passagère aura des effets salutaires dont doivent se réjouir tous ceux qui aiment la musique avec sincérité et désintéressement. C'est ainsi qu'elle obligera à plus de discrétion et circonspection ces exécutants innombrables et aussi ces sociétés qui s'étaient accoutumés à considérer le Mécène de Sécheron comme le banquier indéfiniment responsable de la réussite financière de leurs concerts; les uns et les autres, désormais, se verront obligés de proportionner leurs dépenses à leurs ressources, et aux résultats qu'ils peuvent raisonnablement escompter

de leurs efforts; plus ne se lanceront-ils dans des entreprises visiblement téméraires, en se disant in petto qu'en cas de déficit on ira voir M. X. Dans le même ordre d'idée, nous ne recevrons plus la visite de ces virtuoses parfaitement inconnus et possesseurs de qualités souvent discutables, qui s'abattaient sur Genève comme des corbeaux sur un cadavre, sachant à l'avance qu'un bienfaiteur leur assurerait un auditoire en achetant une centaine de billets pour les faire distribuer par la ville. Ce remplissage artificiel des salles de concert n'allait pas sans de sérieux désavantages; d'abord parce qu'ainsi on induisait en erreur le public sur la réputation et la valeur de tel ou tel artiste et aussi parce qu'on lui donnait l'habitude d'aller au concert sans bourse délier, causant par là – malgré les meilleures intentions du monde – un tort réel à d'autres musiciens qui, dédaigneux de ces pratiques, préfèrent frayer bravement leur chemin sans demander l'aide de personne. Il est constant, en effet, que ces distributions perpétuelles de billets offerts à tous ceux qui en voulaient et même aux… autres ont eu la plus fâcheuse influence sur la mentalité du public genevois, et que ces arrosages trop répétés n'ont pas été sans nuire au prestige de la musique et des musiciens. Il est un avantage encore de la décision prise par le Mécène de Sécheron. Lorsque désormais un pianiste inscrira à son programme un morceau intitulé *Jeux de faunes* [dont la version orchestrale fut donnée en première audition le 22 mars 1920 par E. Ansermet, l'œuvre précédant les *Nocturnes* de Debussy] ou les *Statues*, nous ne serons plus enclins à penser qu'il paie de la sorte une dette de reconnaissance, et nous pourrons nous dire qu'en choisissant cette pièce, il a suivi son goût librement et sans arrière-pensée. Pour ma part, je préfère qu'il en soit ainsi et j'aime à croire que l'auteur lui-même éprouvera un plaisir d'autant plus grand à être joué dans ces conditions".

La nouveauté sous le soleil?

La franchise d'un article aussi audacieux pour l'époque doit être rapprochée du message dépité et inspirant même la pitié que Jean Bartholoni adressait à Aloys Mooser le 23 octobre 1918. "Monsieur, il est regrettable qu'après m'avoir accordé du talent à mes débuts, vous ayez ensuite, sous diverses influences, systématiquement et de parti pris, attaqué mes œuvres et les pianistes qui les jouaient, pour arriver maintenant à les passer sous silence et à les ranger, contre l'avis de l'ensemble des critiques, des musiciens et du public, dans des œuvres de peu d'intérêt; et cela sans les avoir approfondies, car après une première audition (toujours insuffisante) de mes *Statues*, vous aviez donné des termes très élogieux au début… Mendelssohn et d'Indy étaient des amateurs fortunés, Chateaubriand et Lamartine aussi, et même vicomtes… Sentiments distingués".

La Providence a donné à chacun la place qu'il occupe. N'est-il pas frappant de voir le chef jouer avec le ressort social en arrière-fond, le critique avec l'idéologie du discernement englobant, embrassant au-delà de toute étreinte; et l'aristocratique homme du monde ployant sous sa positive humiliation, tous, pour marquer des points au jeu de l'art et du pouvoir?

XXXVII Un précurseur?

"– Genevois, mon frère, réjouis-toi, un pas énorme a été fait. Nous avons sifflé, crié, hué: directeurs, artistes, régisseurs, personne n'a été épargné. Voilà une direction nouvelle: notre tâche est terminée. Tout va marcher à souhait. Nous avons, certes, bien mérité de la patrie: nous avons tranché la question du théâtre et, comme la mouche du coche, soufflons un peu maintenant".

"– Ami lecteur, je te l'avoue, je suis sceptique. Cette question est complexe, plus que tu ne le penses et, crois-moi, ce n'est pas un changement de direction qui apportera une amélioration notable. Je vais, si tu veux me suivre, l'étudier un peu plus en détail et te faire part de mes idées à ce sujet. – *À quel titre*, me demanderas-tu? Aucun, je n'en ai pas. Seulement, j'aime ma Genève et voudrais qu'au point de vue théâtre, elle occupe le rang auquel elle peut et doit prétendre"…

Le rôle principal attribué au public

D'un texte écrit en avril 1901 par Georges-Louis Arlaud (1869-1945), le réformateur et promoteur de l'activité du théâtre des Amis de l'Instruction à Genève, il nous appartient d'extraire des sujets naguère d'actualité et qui suscitent une interrogation toujours aussi brûlante, cent ans plus tard. Presque tout a été tenté, ainsi que je l'ai indiqué dans plusieurs chroniques de La Grange, pour obtenir et maintenir un rang. Presque toujours les Genevois s'en sont pris au directeur du théâtre qu'ils avaient désigné comme le merveilleux et qu'ils dénigraient soudain tel un misérable, plutôt que de s'en prendre à eux-mêmes. Parfois ce bouc émissaire était regretté bientôt et rappelé de nombreuses années après son départ de Genève. Le 17 février 1833, Albert Hentsch, trésorier, et John Petit-Senn, secrétaire, avaient voulu créer une "Compagnie genevoise pour l'exploitation du Théâtre", la mise de fonds initiale s'élevant à quatre-vingt-mille francs. Un an plus tard, les citoyens étaient incités à adhérer à une nouvelle "Association nationale pour l'exploitation du Théâtre" et à devenir actionnaires, sous l'autorité du nouveau directeur, le bien nommé… Constant. À son tour, G.-L. Arlaud essaya de constituer une société dont le but était d'instruire la population par le moyen du Théâtre de Genève. Le capital social devait s'élever à mille actions de cinquante francs. Le projet ne franchit pas le mur d'une simple idée. Ce n'est d'ailleurs pas une si mauvaise idée pour une cité "désargentée" qui aurait l'envie de louer son théâtre… J'ai signalé qu'on eut l'ambition d'associer les communes genevoises à la Ville, dès 1925, afin de disposer de moyens financiers complémentaires. Quelques années après l'ouverture du nouveau théâtre – notre Grand Théâtre –, le conseil municipal avait sollicité l'État de manière à ce qu'il contribuât pour un huitième de la subvention annuelle s'élevant au total à deux cent mille francs. Peine perdue, dans un cas comme dans l'autre! On arguait déjà, d'un côté, que le public débordait largement de celui qui demeurait inscrit en Ville de Genève. On rétorquait, de l'autre côté, que le déficit inopportun du Théâtre n'autorisait pas une entrée en matière. J'ai rappelé aussi que la Ville décida de gérer

elle-même son Théâtre, après les mésaventures de nombreux directeurs: elle prit alors un bouillon dont elle se souvient encore. J'ajoute ici qu'au temps où Gravière dirigeait la Scène de Neuve, en 1884-1885, des mécènes et des amateurs généreux parvenaient à doubler la subvention: l'année suivante le directeur faisait faillite…

À l'époque où Arlaud écrit: "La salle de Neuve vient de fermer ses portes. Poncet est parti: vive la joie! la direction a passé en de nouvelles mains", le public entre en conflit avec le directeur pour trois raisons: Marius Poncet décide de résilier un engagement avec un artiste apprécié par les spectateurs sans se soucier de cet aspect d'appui collectif. De plus, il empêche le chroniqueur de La Suisse de faire son travail en lui retirant sa carte d'accès au théâtre. Enfin, il supprime les "débuts" (l'adoption par le public des artistes de la troupe qui confirmait, généralement après trois représentations, le choix proposé par le directeur). En 1901, le conseil administratif devra rétablir les "débuts" en octroyant six voix pour les habitués et deux voix pour les abonnés.

L'intérêt premier de l'article de G.-L. Arlaud est de ne pas rejeter la faute sur le directeur, de ne pas blâmer le public qui – par provocation ou par insatisfaction – se met à chanter dans la salle plus fort que les chanteurs, occasionnant ainsi des chahuts légendaires. Le souci prioritaire est celui des relations étroites qu'il faut nouer entre la direction et les utilisateurs du théâtre. L'auteur veut s'interroger lui-même et questionner l'administration. Il ne s'agit pas pour lui de traiter des effets mais des causes. Non pas d'aller vers le public en ouvrant plus grandes qu'il est néces-

saire les portes du théâtre; non point de le faire venir au moyen d'attractions flatteuses qui sont les préoccupations ordinaires des professionnels du spectacle: de tels mouvements ne sont que des conséquences. Il importe principalement de penser les liens entre une institution et ses usagers, certes et, corrélativement, de songer surtout à la dépense proportionnée qu'entraîne une telle relation.

Suivons donc dans cette voie le pamphlétaire, photographe de son métier, et reprenons son texte. "Le théâtre peut et doit être un lieu de distraction, de délassement et d'instruction en même temps. L'influence qu'il peut exercer est énorme. En continuant le régime actuel, nous arriverons inévitablement à deux solutions: la fermeture ou la transformation de notre salle de Neuve en établissement de variétés. À qui la faute? Faut-il s'en prendre au directeur? Non. Au public? Non. L'on ne peut certes pas exiger du premier qu'il fasse faillite pour remonter le niveau artistique, ni du dernier qu'il fréquente un établissement dans lequel il ne trouve pas ce qu'il désire. Il faut donc absolument qu'il existe une entente entre la direction et le public, leur permettant de compter sur un appui mutuel. Est-ce possible avec l'organisation actuelle? Non. La question théâtrale devrait donc être placée sur un terrain absolument neutre d'où toute idée politique serait formellement écartée. Ce n'est, hélas! pas le cas et, avec la politique, le favoritisme est entré dans les coulisses genevoises. Nos conseillers administratifs sont suffisamment chargés de besogne sans avoir encore à s'occuper de cette question. Il conviendrait qu'ils en fussent totalement déchargés. Je voudrais voir notre théâtre administré comme le sont bien des établissements industriels ou financiers. Il serait désirable qu'il se formât à Genève une Société dont le but serait l'exploitation de notre théâtre; qui étudierait à fond cette question de façon à intéresser notre population toute entière à cet établissement; qui chercherait tous les moyens possibles pour assurer son développement".

Un esprit d'initiative dans un état de contradictions

Le deuxième intérêt apparaissant dans la suite de cet écrit réside en ces deux mots: la *destination* et l'*usage*. Pour G.-L. Arlaud la *destination* du Théâtre de Genève se résume en termes d'instruction et en rapports d'influences. Son *usage*, selon lui, est d'être conçu à partir d'un terrain neutre et d'être perçu à travers son développement. Implicitement, l'auteur considère ce qui a contribué à la genèse du théâtre à Genève, au XIXe siècle. L'éducation du citoyen et la prise en charge de son plaisir sont une empreinte d'un combat politique: celui de James Fazy qui conjugua le besoin d'un conseil municipal électif et la nécessité d'un théâtre destiné aux loisirs de la population laborieuse. Par ailleurs, l'édification matérielle d'un théâtre aussi imposant n'a été rendue possible que grâce à l'apport d'un richissime exilé – le duc de Brunswick – qui légua sa fortune à la Ville, tenue pour symbole d'une population ayant pris en main son destin et soumise, de ce fait, à des influences liées au flux démocratique. Nous vivons de nos jours encore dans cet espace tiraillé propre à notre [supposé trop] Grand Théâtre: d'une main la politique du tribun, de l'autre l'argent du prince. Que signifie former des gens aujourd'hui (c'est-à-dire non seulement les informer

(97) Arlaud estime qu'il faut s'entendre avec l'orchestre déjà d'excellente qualité grâce à Hugo de Senger et à Francis Bergalonne (de l'avis même de Massenet et de Delibes qui l'ont conduit) pour produire des concerts classiques au théâtre. Il assure qu'il faut se soucier de l'étranger se rendant à Genève et qu'il importe d'organiser une saison d'été pour distraire ces hôtes (au moyen des opérettes). Il considère évidemment que la saison d'hiver est la plus importante pour le public en général. Il juge également qu'il faut donner une contrepartie à la Ville, propriétaire du Théâtre, en concevant non seulement une saison pascale réservée aux Grands Opéras, mais qu'il appartient également à la société d'exploitation de maintenir le répertoire classique pour éduquer la jeunesse lors de matinées. Replacées dans notre contexte, ces propositions montrent la dimension d'un théâtre à plusieurs facettes dont l'une favoriserait notamment les interactions effectives des lieux d'enseignement et de formation professionnelle à l'entreprise théâtrale polymorphe.

ou les délasser, comme l'écrivait Arlaud, mais les insérer dans l'entreprise ou les y associer, les inscrire nombreux dans une perspective)? Quel est son sens et quelle rentabilité non économique, à long terme, l'absorption financière d'une telle institution traduit-elle?[97]

La fable de la grenouille et du bœuf avait déjà été récitée en 1920 puisqu'à cette date une société s'était proposée de gérer le Grand Théâtre en se passant de la subvention! Mais quand Arlaud évoque la fermeture du théâtre ou sa transformation en établissement de variétés, lorsqu'il redoute la désertion du public, alors que la subvention passait de cent douze à cent vingt mille francs [valant aujourd'hui un million quatre cent dix-huit mille francs selon l'Office cantonal genevois de la statistique] à condition que l'orchestre soit payé pendant dix mois au lieu de six, que donne-t-on sur le plateau de Neuve? Chaque semaine on joue un opéra, un vaudeville, une comédie, un drame. Marius Poncet offre 50 ouvrages pour la saison 1900: 20 opéras et opéras-comiques, 7 opérettes, 2 ballets, 14 drames et 7 comédies. À Genève, par tradition, on aime ne pas être content; cela fait partie du plaisir. Les gens se plaignent de l'impréparation des artistes, des fonds publics qui vont principalement aux tournées (en plus des productions locales, le directeur accueille en effet des artistes venus d'ailleurs: 8 troupes viennent proposer 8 comédies et 5 drames), ils déplorent que la devise du directeur soit: "faire de l'argent, dans tous les cas n'en pas perdre". Accessoirement, il convient de rappeler que ce n'est qu'en 1917 que *L'Enlèvement au sérail* fut donné en première audition à Genève. Le chef Albert Paychère, pionnier émérite, monta cette œuvre à la Comédie et non… au Grand Théâtre. La grenouille sait parfois qu'elle peut sauter plus haut que le bœuf! La situation que nous connaissons en ce début de siècle est totalement inversée, hormis le goût de se plaindre, soigneusement cultivé ici-bas, donc selon une habitude assez bassement terre à terre. Ainsi qu'on l'espérait du temps de G.-L. Arlaud, le niveau de notre Scène (si chère) est aussi élevé que possible – c'est là du moins un vœu unanime –, un public choisi est fidèle à un répertoire de chefs-d'œuvre, on représente ici, outre 2 ballets par année, 8 opéras qui nécessitent la présence de plus de cent personnes, exclusivement en poste aux ateliers ou rattachés aux services techniques. Actuellement, les dépenses d'exploitation totales du Grand Théâtre s'élèvent à quarante-deux millions et quatre cent mille francs dont huit millions et six cent mille francs sont consacrés aux productions et cachets d'artistes [sans compter l'OSR: 5,1 millions; la direction, ainsi que le personnel artistique permanent – chœurs, ballet, etc. – dont le coût s'élève à 8,9 millions].

Loin de moi la visée facile de mettre en perspective des disproportions numériques entre les pratiques artistiques d'hier et d'aujourd'hui; entre du personnel nécessaire et des productions comptées; entre des besoins d'argent constants et des formes diverses de défection des publics; entre des coûts et des salaires sans parallèles possibles en raison des conditions de travail. Comparaison n'est pas raison. Seul m'importe, en écho aux suggestions de notre auteur, ce conseil que je lui emprunte à mi-voix: "Il y a donc urgence lorsqu'on possède un établissement comme le nôtre d'en tirer tout le parti possible".

Réfléchissons-y!

B Petrović

(98) Gustave Doret: *Temps et Contretemps*, ch. XIII (1941-1942).

XXXVIII Grand écart: Papageno

Le phénix est-il un catoblépas?

Qui, dans son enfance, n'a pas joué avec des appeaux afin d'attirer les oiseaux? Parmi ces volatiles, il en est qui resurgissent de leurs cendres, d'autres dont la tête traîne par terre et qui finissent par se manger eux-mêmes. Ce sont des êtres fabuleux comme le sont certains habitants des théâtres et, parfois, les théâtres également deviennent féeriques. Il en est dont la queue a la forme d'une lyre, d'autres qui pondent leurs œufs dans le nid de leurs voisins, d'autres encore qui chantent superbement pour leur seul plaisir et qui sont persuadés que ce plaisir sera unanimement partagé. Mais que dire du langage des appeaux lorsque ce sont les humains que nous voulons approcher? Une conversation d'avant-guerre, entre amis, à Paris, nous tombe (par hasard) dans l'oreille et voici que nos semblables nous attrapent nous-mêmes. Le plus jeune s'adresse ainsi au plus vieux: "Après tout, vous autres, en Suisse, qu'avez-vous fait de vos théâtres depuis cinquante ans? De vos théâtres qui semblent le reflet trop souvent affaibli (comme tous les reflets) des foyers parfois lumineux des pays étrangers? Avez-vous risqué des combats dangereux? Avez-vous découvert une œuvre? Avez-vous su, en ce cas, lui insuffler une vie suffisante pour que le retentissement de son succès, si ce fut un succès, franchisse vos frontières? Direz-vous que l'exiguïté de votre territoire empêche la diffusion d'une action dramatique triomphante alors que votre service propagandiste d'industrie hôtelière sait faire connaître au monde l'excellence de vos auberges, petites ou monumentales? Que signifie, en art, cette fausse timidité? Déguise-t-elle une paresse chronique en ce pays où naissent tant de belles imitations? Vous m'objecterez vos grands spectacles populaires. Soit! Mais c'est là un art d'exception (dans des circonstances exceptionnelles) qui démontre abondamment vos possibilités créatrices. Vos théâtres ont été construits en un temps où, faute de connaissance de vos forces, vous étiez condamnés à l'imitation. Mais il semble que votre développement actuel si généralisé dans le domaine artistique doive vous imposer l'indépendance complète de vos scènes dites municipales".

Le ménure helvétique

Que signifient ces propos? Curieusement, ils sont rapportés, à la veille de sa mort, par le compositeur des *Armaillis* (livret de H. Cain et D. Baud-Bovy, 1906), qui partageait ses succès lyriques entre Paris et Genève.[98] Avec son compère Franc-Nohain, Émile Jaques-Dalcroze donna également, en 1906, *Le Bonhomme jadis* qui fut reçu avec autant d'ovations dans ces deux villes, ce qu'il importe de souligner pour se préparer à ce qui suit.

Il faut se souvenir, en effet, qu'un art national s'était levé en Suisse romande. Dès l'ouverture du Nouveau Théâtre de Neuve, le poète Louis Tognetti (1852-1888) et le compositeur Henri Kling préparaient *Jean Huss*. Ce sujet exaltant les valeurs de la Réforme – prétexte à la réappropriation de soi-même – sera cultivé au XXe siècle. En cette Rome protestante y seront connus des ouvrages voulant affirmer l'identité d'une fraction de la société contemporaine genevoise: en 1931, *La Source de Vie* (Bernard Reichel); la même année, *1530* [Épisode de la Réforme] et, en 1942,

(99) *La Source de Vie,* spectacle pour l'anniversaire de la Réformation (festival du Locle, 1931); *1530*, pour la commémoration de la Réforme à Neuchâtel; *L'Invitation au festin*, un jeu civique et sacré, tiré à part de: Suisse contemporaine; *Post Tenebras Lux*, pour le 400e anniversaire de l'Université de Genève; l'Esprit de Genève: *Le souffle et le soupir*, pour le 450e anniversaire de la Réforme à Genève.

sera publiée *L'Invitation au festin* du même auteur (C. Clerc), qui se passe sur le parvis de Saint-Pierre à Genève; en 1959 y seront donnés *Post Tenebras Lux* (H. Laudenbach/R. Vuataz) et, en 1986, *Le souffle et le soupir* (S. Arnauld/A. Zumbach).

Mais le rassemblement d'une communauté ne saurait être fondé sur son seul passé et sur sa fécondité.(99) Il faut que les hommes s'inventent un avenir qui semble susceptible de les unir.

Une identification plus large se fit après Louis Tognetti avec des auteurs de talent tels qu'Édouard Rod – *L'Eau courante* (musique d'Émile Jaques-Dalcroze, 1907) – et Adolphe Ribaux dont la comédie *L'Alpe consolatrice* fut donnée pour la première fois à Genève. La grande Exposition Nationale de 1896 dans notre ville encourageait l'engagement patriotique; elle fit connaître notamment le compositeur Pierre Maurice (1868-1936), élève de Massenet, à l'initiative de Gustave Doret (également élève de l'auteur de *Manon*). Le public local écoutera son poète Jules Cougnard dont l'*Ode patriotique* était mise en musique par Otto Barblan. Il aimera le ballet *La Légende des Alpes* (du président de la cour de cassation Georges de Seigneux, 1837-1912) et frissonnera à la vue de la fresque héroïque de Gonzague de Reynold, *La Gloire qui chante* (musique d'Émile Lauber, 1918). Par ailleurs, *Patrie* (1886) de Victorien Sardou (musique d'E. Paladilhe) et *Le Pays* (1913) de J. Guy-Ropartz seront à l'affiche du Grand Théâtre – ce dernier ouvrage en 1918 – et témoigneront ainsi du goût pour les thèmes affirmant une relation à la terre qu'ont également, à cette époque, nos voisins français.

Mais tout ce grand tambour des émotions liées à la proximité ne doit pas faire illusion (ce qui ne veut pas dire que l'interrogation sur la perception sociale de la création d'une œuvre est livrée à la seule appréhension instinctive et non soumise à l'épreuve de la pensée). Il n'est pas nécessaire de comparer les œuvres à de la propagande hôtelière, il n'est pas besoin de dire que nos productions théâtrales ne furent qu'un reflet (car les quatre pays qui entourent la Suisse étaient et sont toujours les membres d'un grand corps qui nous fait marcher à quatre pattes, ce qui permet de courir assez vite, parfois). Il vaut mieux se demander si derrière l'idée d'indépendance des scènes municipales, il n'y a pas ce vieil intérêt corporatiste des compositeurs dont le refoulement s'exprime indirectement: – "Et moi?" Pour ne pas être posée directement, la question se formule ainsi: – "Je suis le témoin d'un courant – l'art national ou l'art post-contemporain, par exemple – et j'exprime involontairement la contradiction suivante. Je demande l'indépendance du théâtre en ma faveur, prétextant que mes compatriotes sont les principaux bailleurs de fonds de l'entreprise théâtrale". N'a-t-on pas assez dit combien ce sont souvent les étrangers, en de nombreux domaines, qui ont montré aux Suisses ce qu'ils étaient. À l'inverse, l'internationalisme qui était en vogue dans l'Europe de 1909 (début des Ballets russes) et qui fut promu par la magistrale puissance de Serge de Diaghilev – un internationalisme relayé par les cours (dès 1920) et la personnalité de Nadia Boulanger, instrumenté bientôt financièrement par le mécénat de Paul Sacher – a pu être à la fois une occasion de révéler d'extraordinaires talents, et de fa-

(100) Gustave Doret: *Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse:* troisième et huitième lettres (1917/1918).

(*) "L'indépendance musicale de la Suisse, comme son indépendance commerciale, est chaque jour menacée davantage. Notre pays devient un terrain d'exploitation pour trop de gens dont l'influence est loin de nous être bienfaisante. Mais, aussi bien en musique qu'en politique, il faut espérer en la santé de nos concitoyens que ne sauraient contaminer ni le bolchévisme, ni l'impérialisme. Car, n'en doutez pas, nous avons en Suisse des impériaux et des bolcheviks étrangers, qui travaillent, avec tous les moyens de séduction et d'éblouissement. Séduire, éblouir, c'est là la formule des arrivistes de toutes nations; rien ne leur coûte: ni la flatterie, ni l'intrigue. Le danger existe; d'autres que moi le sentent; d'autres que moi l'ont signalé. Il serait stupide de vouloir empêcher l'échange intellectuel, sans lequel nous ne tarderons pas à mourir d'anémie; mais craignons les conquêtes morales dont nous sommes le but, comme la division que les conquérants ambitieux cherchent à semer pour nous affaiblir".

(101) Bibliothèque publique et universitaire, Genève. Manuscrit fr. 5902 /lb.
Correspondance relative à la reprise de *La Forêt bleue* à l'Opéra de Lille en 1959.

voriser l'opportunisme, sinon le conformisme, en matière de goûts artistiques. En outre, la période suisse de Stravinski (1910-1919) et son travail avec Ramuz expliquent également la trop humaine crispation des acteurs "enracinés" mentalement, car ces musiciens avaient une carrière et une ambition qui dépassaient largement nos frontières. Aussi Gustave Doret écrit-il dès la fin de la Première Guerre mondiale: "Les subventions pour la musique n'existent guère officiellement, chez nous, que sous forme de subsides assez considérables inscrits au budget des villes pour leurs théâtres (je parle de façon générale). Ces subventions servent à faire fleurir, dans notre pays, l'art étranger, ce dont nous sommes heureux sans arrière-pensée (...) N'applaudirons-nous pas de plus grand cœur à une générosité appliquée exceptionnellement à des œuvres étrangères, si nous pouvions avoir l'impression que, dans les théâtres suisses, nous sommes un peu chez nous, et que nous n'y entrons pas en invités privilégiés".(100) Même sur ce terrain, qui est une pente glissante(*), il est nécessaire de briser la méconnaissance et de rejeter les idées reçues.

Indépendamment des chefs-d'œuvre d'auteurs qui ont, comme ceux d'Arthur Honegger ou de Frank Martin, obtenu les feux passagers de la renommée la plus étendue, le Grand Théâtre a contribué avec constance à soutenir la création locale. Le 7 janvier 1913 est donnée l'œuvre de Jacques Chenevière, *La Forêt bleue*, d'après les contes de Perrault, la musique étant de Louis Aubert. Cet ouvrage fut annoncé à Boston et, dans la correspondance du librettiste, un ballet devait être tiré de cette production.(101) En 1924, est présenté l'opéra-comique de Pierre Maurice *La Nuit tous les chats sont gris*, donné également à Zurich puis à Kiel. En 1938, *Zadig*, de notre concitoyen Jean Dupérier (1886-1976) est monté à l'Opéra-Comique. Le directeur du Grand Théâtre lui commande, pendant la guerre, une œuvre qui sera jouée sur la Scène de Neuve le 26 novembre 1943: *Le Malade imaginaire*, [musique et paroles de l'auteur].

Des œufs de coucou aux jeux du pinson

Deux observations de Gustave Doret méritent encore ici l'attention. Elles pourraient susciter l'étonnement si cette faculté de l'innocent ne s'était émoussée avec le temps. L'une est relative aux contacts entre les théâtres, l'autre aux effets de l'éducation. Le compositeur écrit: "Quatre théâtres importants sont actifs: Zurich, Bâle, Berne et Genève. Pour les diriger: trois directeurs allemands et un français. Il en fut toujours ainsi (...) Qu'est-il advenu? L'art allemand a dominé les théâtres de Suisse allemande, et l'art français le théâtre de Genève (...)".(100) L'auteur attend, constatant à son époque une incompréhension du répertoire français en Suisse allemande et inversement, une entente de collaboration entre les théâtres des villes suisses. À Genève, notre regard s'est toujours tourné vers l'ouest: au début, ce sont des entrepreneurs de spectacles de Dijon et de Lyon qui s'occupèrent de nos divertissements et l'importance de Paris était prépondérante. Aujourd'hui, nos coproductions s'étendent non seulement à la collaboration avec nos partenaires français, allemands, autrichiens et italiens, elles s'organisent avec des villes lointaines des

(**) En 1994, figuraient encore sur les programmes du Grand Théâtre les dates des dernières représentations d'un ouvrage ainsi que les distributions. Les habitués et les abonnés aimaient se remémorer leurs précédentes émotions grâce à ce rappel.

(102) Gustave Doret: *Pour notre indépendance musicale*, p. 20 (1920).

États-Unis: par exemple le Los Angeles Music Center Opera pour *L'Élixir d'amour* ou *Madame Butterfly* avec le Houston Grand Opera et les opéras de Dallas et San Diego. Lausanne est à l'est sur la boussole et l'on ne cesse de clamer combien la jauge genevoise de spectateurs est et a toujours été considérée comme insuffisante, notamment au point de vue financier. N'est-il pas surprenant d'assister à un rapprochement des goûts et du calendrier en observant ceci: en septembre 1994, on monte à Genève *Idoménée*. On reprend cet opéra à Lausanne, en mars 1998. En juin 1993, on joue *Les Noces de Figaro* à Genève. On les présente en septembre 1995 à Lausanne. La proximité de la mondialisation s'accentue: on donne *Don Juan* à Lausanne en septembre 1996. On reprend la version de Langhoff (1991) en février 1999 à Genève. Nous sommes à bout touchant, au moment où se manifeste une situation incongrue: on présente à Genève, en mai 1997, *L'Élixir d'amour*; en décembre de la même année, l'ouvrage est offert aux Lausannois. La symétrie s'imposait: en mai 1996, Lausanne affichait *Rigoletto* et, sept mois plus tard, en décembre, cette œuvre était vivement applaudie sur la Scène de Neuve(**). La seconde observation de Gustave Doret est tout à fait à propos, tandis que *Cendrillon* rend à nouveau visite aux Genevois. Pour ma part, j'aime beaucoup apprendre que Massenet vint à Genève et put dire à une chorale locale combien elle méritait de s'intégrer à la vie du Grand Théâtre en raison de ses grandes qualités musicales. L'observation d'un mot d'éloge écrit par le maître dans le livre d'or de "La Cécilienne" doit faire réfléchir, doit faire envie et devrait servir d'exemple. On souscrira donc assez volontiers à l'avis suivant de l'auteur des *Armaillis* et du *Nain du Hasli* (1912): "Il ne semblerait pas difficile que chaque Conservatoire d'une ville possédant un théâtre organisât des classes de choristes où tout ce qui constitue leur métier complexe serait enseigné. À vrai dire, tout jeune homme et toute jeune fille ayant un peu de voix se croient destinés aux carrières les plus étoilées, comme tout violoniste a rêvé des succès de Paganini ou de Sarasate. Mais voici précisément où la vraie action éducative des Conservatoires devrait intervenir, en empêchant tant de braves gens de se condamner aux désillusions certaines. La musique en collectivité semble une humiliation à trop de candidats à la musique. S'ils avaient l'expérience, ils sauraient que celle-là prime, en pure jouissance, toutes les manifestations individuelles et personnelles. Que deviennent les centaines d'élèves de chant annuellement dans nos Conservatoires de Suisse? Vous le savez aussi bien que moi. À part quelques sujets exceptionnels, cette armée de désillusionnés grossit les rangs des déclassés de l'art, alors qu'ils pourraient constituer, dans leur majorité, un élément de forces collectives".(102)

Monsieur le Président
de la Société chorale : La Cécilienne.

Paris, 2 décembre 1881.

Monsieur le Président,

J'ai au 3ème acte de mon opéra : Hérodiade que monsieur Gravier, directeur de votre grand théâtre, monte en ce moment un chœur très important pour lequel l'appui d'un grand nombre de belles voix serait indispensable.

Connaissant la valeur et la réputation de la société chorale : La Cécilienne, je viens donc, Mr le Président, solliciter son concours.

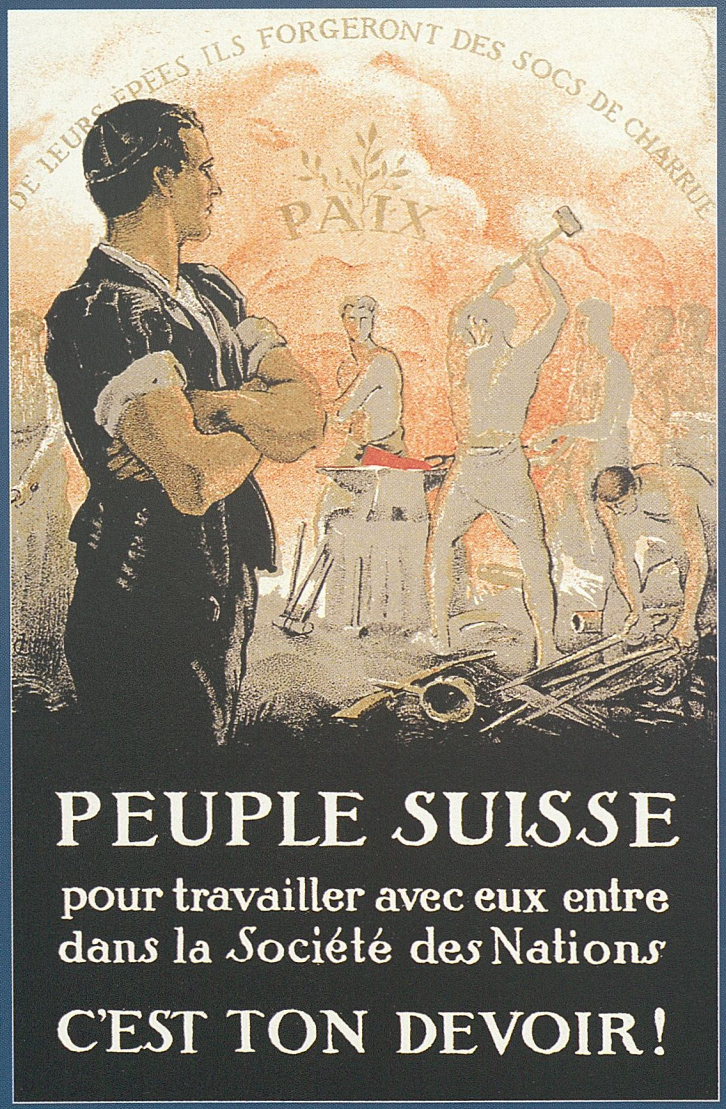
Ce serait pour moi la plus grande faveur, pour le public un attrait certain et pour mon opéra une chance de succès dont je vous serai absolument reconnaissant.

Veuillez, Mr le Président, exprimer à ces Messieurs mes sentiments les plus sympathiques et me croire votre dévoué

J. Massenet

38, rue du général foy —
Paris —

à partir du 15 xbre
au théâtre de la Monnaie, Bruxelles


DE LEURS ÉPÉES, ILS FORGERONT DES SOCS DE CHARRUE
PAIX
PEUPLE SUISSE
pour travailler avec eux entre
dans la Société des Nations
C'EST TON DEVOIR!

Grand écart: Narcisse au balcon

Projet de défense de la liberté des arts et des sciences.

Le Comité permanent des Lettres et des Arts constate avec regret que les membres de certains mouvements politiques étroits d'esprit et extrémistes cherchent à influencer par la force, dans l'exercice de leur profession, les artistes et les savants. Si l'un d'eux exprime quelque part, en raison de ses convictions intellectuelles, des opinions qui déplaisent à ces mouvements, ces derniers s'efforcent de l'anéantir moralement et matériellement.

Par suite, le Comité permanent des Lettres et des Arts estime à propos de condamner toute ingérence brutale de la politique de parti dans les arts, où que cela se produise et de quelque tendance qu'elle provienne. Il proteste d'autant plus vivement contre ces agissements que certains signes donnent à penser que cette dégradation des usages va s'accélérant à notre époque. Or cela ne peut que contribuer à élargir encore le fossé qui sépare les peuples.

Le Comité permanent des Lettres et des Arts déclare, au nom de la liberté de l'art et des sciences, se solidariser avec tout artiste ou savant exposé à ce genre de persécution.

Béla Bartók

Projet d'une résolution présentée en juillet 1931 à la Société des Nations, à Genève. Dans ce comité siégeaient notamment le professeur anglais Gilbert Murray, le poète tchèque Karel Capek, Gonzague de Reynold, Thomas Mann, Paul Valéry et Béla Bartók.

Préserver et arracher les racines

Genève a créé son théâtre à son image et le théâtre la lui a bien rendue. Cette image a trois dimensions dans l'espace de l'imaginaire local: *la distraction, l'instruction* et *la représentation*. Ces dimensions peuvent appartenir à divers temps historiques et se conjuguer également dans un même temps.

La distraction est particulièrement propre à la seconde partie du XIXe siècle, elle exprime une volonté polémique: le combat pour le loisir d'une population laborieuse.

L'instruction appartient tout particulièrement au tournant du siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale: c'est une visée politique importante pour la défense de la souveraineté du peuple.

La représentation, enfin, est bien caractéristique, sinon constitutive, de notre époque: elle se donne comme une plasticité souvent hautaine, pouvant même se passer volontairement de la distraction et de l'instruction perçues comme des manifestations absorbées, voire dépassées.

Avant que le peuple ne s'amuse à son goût, une élite se plaît à se divertir. Son plaisir est nourri du pittoresque et du bonheur helvétiques dont Bovy-Lysberg est ici le chantre. Ce compositeur, dont les pièces pour piano sont largement diffusées, est en effet l'âme d'une union célébrée dans toute l'Europe: la Suisse et l'Éden. Plus qu'une union, c'est une unité fabriquée et un rêve contagieux. Avant que le peuple ne s'instruise, des musiciens pédagogues tels Kling et Ketten (après Nathan Bloc, le premier directeur du Conservatoire de Neuve), ouvrent ici les chemins de l'éducation en concevant des méthodes pour appren-

dre à jouer d'un instrument et en dispensant un enseignement très varié. Avant qu'un public ne se regarde dans la représentation, non pas comme Louis XIV [qui se reconnaissait tout de suite], mais comme la Belle se voit dans le miroir sans jamais en avoir trouvé un assez profond, sinon par la procuration du conte qui lui rapporte son inexhaustible envie, des notables de la République proposent, ainsi que le fit Georges de Seigneux, un reflet d'une certaine idée de la culture, appelé à devenir une sorte de seigneurie du savoir, fût-il limité d'une époque à l'autre.

Par la distraction, par l'instruction et par la représentation, *le patriotisme* va pouvoir être exalté.

C'est à Mézières, au théâtre du Jorat, que Doret et Morax mettront en exergue, sous l'angle poétique, l'universalité du régionalisme, partant d'*Henriette*, en 1908, jusqu'à *La servante d'Évolène* en 1937. Certes les sujets locaux seront élargis par René Morax si l'on évoque, par exemple, de Honegger *Le Roi David* – ouvrage qui faisait appel alors, dans certaines parties dansées, à des rythmiciens nourris des principes d'éducation enseignés par Jaques Dalcroze – (1921); de Frank Martin, *Roméo et Juliette* (1928); de Marescotti, *La Lampe d'Argile* (1947).

Qu'en est-il à Genève? Comment s'exprime l'identification nationale? Un rassemblement de compositeurs s'opère autour du poète René-Louis Piachaud. En 1927, Frank Martin donne sa *Musique pour les Fêtes du Rhône*. Qui, à Genève, pouvait ignorer le texte de Piachaud intitulé "Contre Me Jacques Dicker, conseiller antinational", paru en 1924? En 1934, Doret compose ses *Chansons et Paysages* sur des poèmes de Piachaud. En 1937, a lieu le festival Jaques-Dalcroze *Genève chante* et, en 1940, Roger Vuataz donne *Genève monte au ciel*, toutes œuvres dont les paroles sont celles du poète précité. Qui, à cette époque, pouvait ne pas connaître, de R.-L. Piachaud le "Discours sur l'éternelle anarchie – bureau de l'Entente internationale anticommuniste –"? Quand paraît cet écrit, ne sommes-nous pas en 1937, lorsque Georges Oltramare publie son *Don Juan ou la solitude*, un texte de qualité dans les observations psychologiques des personnages de la pièce, mais d'un auteur aux positions nationalistes et racistes, vomies dans sa feuille infâme, "le Pilori"? [où l'on retrouve les injures ordurières lancées à Me Jacques Dicker!] Certes, la collaboration du compositeur et de l'auteur ne signifie aucunement le partage d'opinions politiques ou philosophiques. Supposer une quelconque allégeance serait une insinuation indigne. Néanmoins, pour insignifiants que soient au plan de la conscience individuelle des uns et des autres ces curieux rapprochements entre créateurs, ils situent un contexte culturel genevois dont les titres des œuvres, à eux seuls, disent également l'enracinement.

Vivre sa vocation

Tout aussi insignifiante, d'ailleurs, est, sous un autre angle, l'attitude que les Genevois adoptèrent à l'égard de Bartók (qui ne devait certainement pas sous-entendre une forte menace en Suisse romande lorsqu'il cosignait la prise de position reproduite dans l'épigraphe). Une attitude sachant mêler la flatterie et le dédain. Béla Bartók fut invité solennellement à siéger dans une Commission des Lettres et des Arts de la Société des Nations à Genève, en juillet 1931. En 1928 le compositeur hongrois avait fait publier par Kündig,

(103) Werner Fuchss: *Béla Bartók en Suisse* (1976).
(*) Lettre à sa mère et à sa tante, datée du 9 juillet 1931.

l'imprimeur genevois bien connu, un article de grande importance pour lui: "Comment et pourquoi recueillir les chants populaires?" Dans la session de la commission mentionnée, il s'employa non seulement à défendre l'importance de cette tâche par respect du savoir populaire et par attachement au patrimoine universel, mais aussi à protéger les artistes et les scientifiques de toute atteinte à leur liberté. Voici comment Bartók communique à ses proches les résultats de son action en faveur de la musique.(103) "Dans le domaine musical, ils n'avaient à exposer aucun résultat de discussions antérieures, de sorte qu'ils attendaient désormais de moi, seul représentant de la musique, des propositions quelconques: elles seraient acceptées de toute façon. Je leur déclarai que la seule chose que je pourrais proposer coûterait beaucoup d'argent; ils répondirent que cela ne faisait rien. Parfait; le soir même, j'esquissai un projet (une affaire d'enregistrements) et, le lendemain, lus mon texte en allemand. Karel Capek (le dramaturge tchèque) souhaitait faire une proposition analogue, de sorte que les deux idées furent discutées en même temps. On constitua une sous-commission et on formula une décision, mais celle-ci différait fondamentalement de la nôtre, ne présentait guère d'intérêt pratique et n'avait qu'un seul avantage: elle ne coûtait rien".(*)

La prudence en matière de dépenses, la précaution à l'égard des décisions sont des habitudes domestiques que bien des Genevois ont élevées en vertus cardinales. Elles distinguaient jadis l'excellence de leur gouvernement. La crise internationale amènera toutefois ce dernier à s'appauvrir comme les particuliers. Le Grand Théâtre subira la loi commune. En tant qu'institution avec un directeur, une troupe et un orchestre, il n'existait plus depuis février 1927. Constantin Bruni, qui avait dirigé la Scène de Neuve entre 1908 et 1917, avait été rappelé pour s'occuper de la saison 1925/26 et il déclina l'offre de s'engager à nouveau la saison suivante. C'est lui qui avait fait connaître à Genève, en mars 1912, *Pelléas et Mélisande*, ainsi qu'en décembre de la même année la cantate *L'Enfant prodigue*, ces deux chefs-d'œuvre de Debussy. Il avait fait découvrir également – après avoir révélé ici *Gwendoline*, l'opéra d'Emmanuel Chabrier – l'œuvre de Gabriel Dupont créée en 1910, *La Glu*. (On donnera encore, quelques années plus tard, de ce compositeur grandement admiré pour ses mélodies par Vladimir Jankélévitch, un autre opéra: *Antar*). Constantin Bruni incarne donc encore l'esprit d'instruction et il ne répugnera pas à le manifester dans des temps très difficiles. En 1926, il propose encore aux Genevois la création d'un ouvrage de Georges Hüe (1858-1948) *Dans l'ombre de la Cathédrale*, d'après Vicente Blasco Ibáñez.

Peu après la fin de la Première Guerre mondiale, Genève va se sentir investie d'une mission "providentielle". Les débuts de l'ère de la représentation coïncident d'ailleurs avec l'installation en ses murs de la Société des Nations. À cette époque, la cité est convaincue d'avoir une vocation de village-capitale du monde. À première vue, un théâtre aussi somptueux que celui de Neuve, par la seule extériorité du bâtiment, devait pouvoir offrir un rayonnement à la hauteur d'une destinée d'exception.

Témoin de cette ouverture au monde, la présence du Ballet Russe, le 20 décembre 1915 à seize heures, se signalait pour la première fois au Grand Théâtre: une matinée donnée au profit des victimes russes de la guerre. Le Théâtre avait été mis gracieusement à disposition par

(104) Ces ouvrages ont été produits à l'Opéra de Paris, le premier en 1931, le second en 1934.
(105) "L'art ne se trouve précisément pas là où les gens le pensent, mais toujours ailleurs. Toujours ailleurs que là où les gens l'imaginent".

Constantin Bruni; au pupitre se trouvaient Stravinski lui-même et Ansermet. En 1915 également, Isadora Duncan s'installe à Lausanne. Elle se produira bientôt à Genève avec Walter Rummel au piano. On emploiera ces mots pour décrire son art: "Elle dansa. Ses pieds nus et cherchants, je les voyais encore… Et je comprenais ce que les Sages de tous les âges ont toujours écrit et toujours dit: Que les dieux ont créé l'Homme pour qu'ainsi et par Lui, la Terre et le Ciel soient un jour de nouveau comme au commencement des mondes, unis dans un enlacement éternel et divin". Quelque temps plus tard, Clotilde et Alexandre Sakharoff, accompagnés par Isidore Karr, éblouiront les Genevois. Ces artistes seront des invités réguliers tout au long des années vingt. C'est donc la danse et l'internationalisme de son milieu qui triompheront de façon surprenante et si rapide dans cette ville encore austère. En 1922, lors de la session d'ouverture de l'Assemblée générale de la S.D.N., le ballet russe est au rendez-vous, sous la baguette d'Ansermet. Le succès est digne de ce revoir après sept ans. En 1923, la S.D.N. est en session plénière et l'on a invité l'Opéra de Vienne. Le lien s'imposait puisque la Société des Nations – avec la contribution financière de la Suisse – avait apporté un soutien important à l'Autriche. L'Association des Intérêts de Genève prenait l'initiative d'ouvrir la saison 1925 avec une série d'opéras italiens. Les galas d'ouverture se suivent, mais les saisons, hélas! se meurent. Des associations d'amateurs de bonne volonté (Beckmans-Denizot, devenue Beckmans-Closset en 1933) s'emploient à œuvrer au mieux. De grands animateurs tel Albert Paychère et la Société de Musique symphonique se dépensent incroyablement pour faire vivre l'art lyrique; de généreux mécènes qui soutiennent la Société des Festivals internationaux s'unissent pour faire resplendir la Scène de Neuve, notamment lors de la saison 1929/1930, en invitant Fritz Busch, l'Opéra et l'Orchestre de l'État de Saxe pour présenter *Hélène l'Égyptienne* de R. Strauss, une année après la première audition de cet ouvrage créé par ce même chef. C'était l'occasion de commémorer le cinquantième anniversaire de l'édification du nouveau Théâtre de Neuve. Ils convieront également Franz von Hoesslin à donner *Parsifal,* en 1932, peu avant que la Société des Festivals internationaux ne cesse complètement son activité. Ce sont donc des personnes de grand cœur et de bonne grâce qui ont ouvert la voie à une vision élargie de ce que pouvait être une scène internationale, des gens qui n'ont pas nécessairement laissé leur adresse. Pendant ce temps, en 1923, Darius Milhaud et notre compatriote Blaise Cendrars donnaient à Paris le ballet *La Création du Monde* (par les Ballets Suédois); Arthur Honegger et Jean Cocteau montaient leur tragédie lyrique *Antigone*, à Bruxelles, en 1927. Avec Paul Valéry, bientôt l'invité du Comité permanent des Arts et des Lettres, Honegger proposera le mélodrame *Amphion* en 1929 et, en 1931, le ballet-pantomine *Sémiramis*.[104] En 1928, les Genevois applaudissent à chacune des douze représentations données au Grand Théâtre où l'on joue *La Farce des Joyeuses Commères de Windsor*, l'œuvre de Shakespeare librement traduite et versifiée par René-Louis Piachaud.

À la page 254 d'un ouvrage de Ludwig Hohl paru chez Suhrkamp: *Die Notizen* (Kunst), il y a une pensée qui me revient et qui mérite sa place ici autant qu'une courte méditation de la part du lecteur complice: "Kunst liegt eben nicht da, wo die Leute meinen, sondern immer wo anders. Immer wo anders, als die Leute meinen".[105]

Du jeudi 10 au dimanche 13 octobre 1963, à 20 h. 30

LA COMÉDIE DE GENÈVE

présente

MADAME SANS-GÊNE

Pièce en 4 actes
de Victorien SARDOU
en collaboration avec Emile MOREAU

Mise en scène d'André TALMÈS et Marcel VIDAL
Décors et costumes de Thierry VERNET
Costumes exécutés par Lucien Robert

Toutes les parures et tous les bijoux ont été réalisés
par Robert Mouther et obligeamment prêtés au Grand Théâtre

Enregistrement musical: Radio-Genève

Directeur de la scène: JEAN-JACQUES ETCHEVERY
Assistant metteur en scène-régisseur général: RICHARD CORÉNA
Régisseurs de scène: PHILIPPE DÉRIAZ et LÉO GROSJEAN
Chef du personnel technique: ALFRED BLUOST
Chef électricien-éclairagiste: HENRI PITTET
Chef tapissier-accessoiriste: ERNEST FISCHER
Chef constructeur: PIERRE FORNI
Chef habilleuse: MIMA BONDALLAZ

(*) Pages 222 et 223 de l'ouvrage mentionné. Le passage final ne figure pas dans le texte original en italique. Il l'est ici car il laisse supposer ce que Roger de Candolle développe plus loin concernant l'âge moyen des ouvrages présentés dans l'histoire récente de la programmation.

XL Autres temps, autres mœurs

Dans l'ouvrage de Roger de Candolle *Histoire du Théâtre de Genève*, paru en 1978 à la veille du centième anniversaire de l'actuel bâtiment de Neuve, on lit l'observation suivante, après que l'auteur a relevé combien les soutiens privés au théâtre étaient surtout éphémères et marquaient souvent, dans les maisons d'opéras de tradition latine, un encouragement à la direction artistique: "Il a toujours été difficile de faire accepter aux pouvoirs publics une aide provenant de groupements étrangers au Théâtre. S'il faut considérer l'ère du mécénat au théâtre comme aujourd'hui révolue, il est curieux de constater que la cause en aura été, non tant le manque de mécènes, que celui d'une atmosphère propice à leur action. Faut-il le regretter? Le fait est que les problèmes du jour ne sont plus ceux que les mécènes pouvaient résoudre. On peut du reste supposer que *le théâtre musée peut fort bien se passer des forces qui œuvraient autrefois à l'enrichissement et au renouvellement du répertoire*".(*)

Que penser de cette remarque vingt ans plus tard?

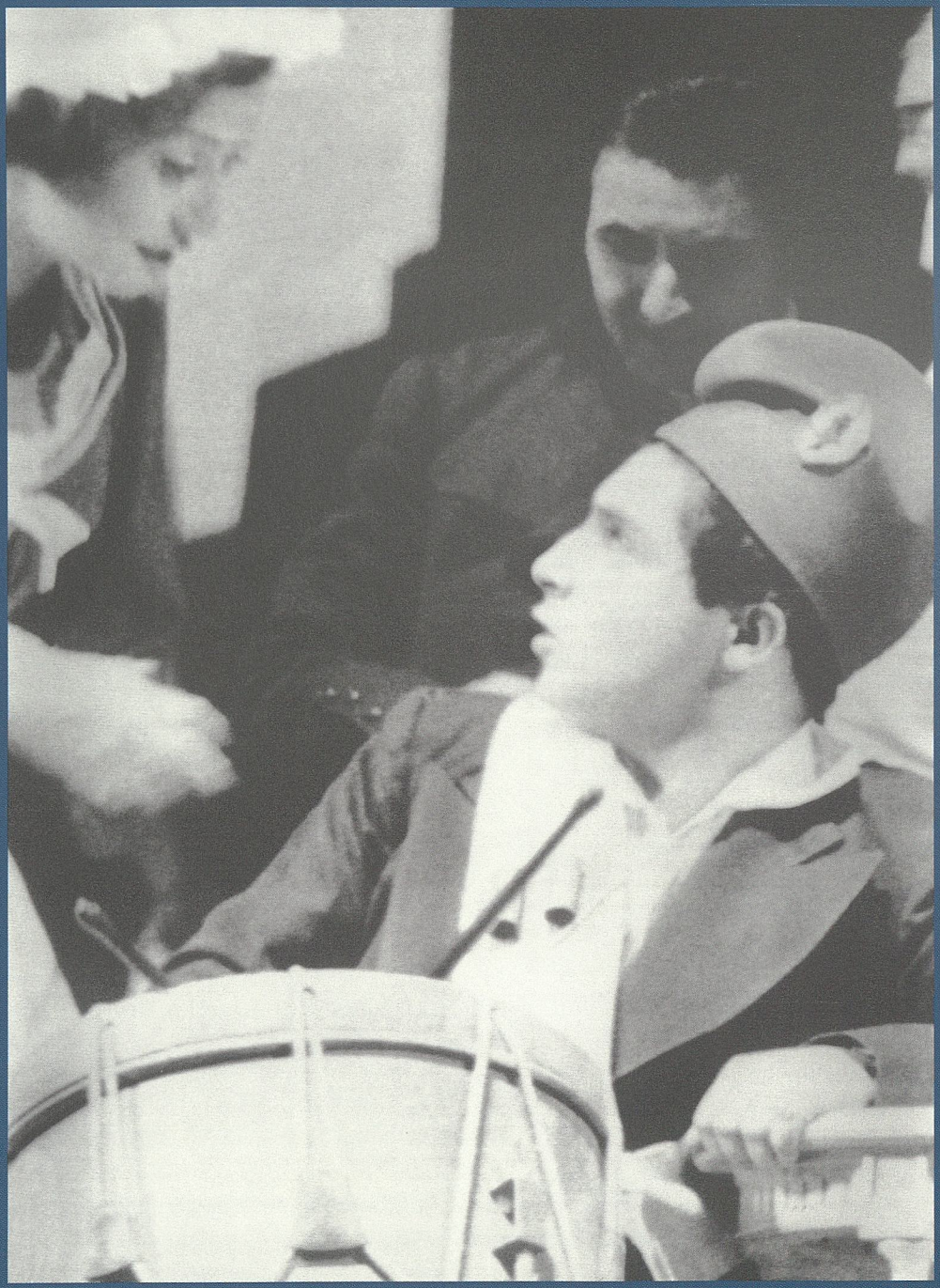
Proximité et appropriation

Le mécénat, de nos jours, a une importance qui montre combien cette action, au contraire, a un rôle qui n'est pas celui d'un figurant. Le pouvoir, qui se félicite de tels dons, n'a qu'or en bouche pour le mécène. Il n'est besoin que de regarder la plaquette annonce 1997/1998 pour constater qu'*Orphée aux enfers* est donné avec le soutien exceptionnel de Credit Suisse Private Banking; que *Mithridate* est monté grâce au partenaire de saison Ares-Serono, que *Les Fiançailles au couvent* et *Xerxès* sont des productions financées grâce à l'appui du Cercle du Grand Théâtre et que le parrainage de *Madame Butterfly* est celui du Geneva Opera Pool.

L'auteur précité serait satisfait et surpris. De notre côté, nous voyons que vingt ans à peine font déjà basculer l'Histoire au quotidien.

L'image publicitaire de cet immense effort a abouti la saison suivante à présenter tous les ouvrages sur les affiches sans le générique habituel consacré aux artistes. Le titre de l'œuvre et le nom du compositeur sont unis aux raisons sociales des mécènes de bonne volonté. Pour le passant ou l'amateur d'art lyrique, cette pratique étonne, car il aimerait d'abord savoir quel chef, quelle voix, quel metteur en scène sont à l'œuvre. Pour les autres, cette pratique est significative et signifiante parce qu'elle souligne combien l'activité du Grand Théâtre n'existerait pas sans ce concours.

Un caractère facétieux peut prendre plaisir à inverser, dans son esprit surréaliste, cette présentation et voir qu'il est bien plus juste de noter que c'est Monteverdi, par exemple, qui présente telle société industrielle dont il est, sinon fut, le serviteur sous d'autres seigneuries. Il n'est pas provocateur, il n'est pas totalement banal non plus de donner en priorité le nom de ceux qui font vivre, de ceux qui entretiennent le théâtre, non point pour faire de la réclame, comme autrefois, en adoptant une place accessoire, mais pour décrire implicitement une modification rationnelle de la réalité économique, de sa soudaine amplitude.



Naguère on laissait quelque argent aux ouvreuses pour accroître leurs ressources et on a connu des dames du lavabo donner ainsi à leur fils l'occasion d'étudier et d'aller un jour au théâtre. Le caractère facétieux hyperréaliste dira qu'aujourd'hui ce sont les ouvreuses qui nous donnent de l'argent puisqu'elles sont appelées à disparaître par souci de rationalité et d'économies, dans de nombreux théâtres.

Lorsque j'avais dix-huit ans et que j'étais au Collège, je pouvais sans aucune gêne aller sonner à la porte d'André Talmès, le directeur de la Comédie, que je ne connaissais que par son nom [figurant sur l'affiche, car c'était un bon comédien]. Pour tous, il était possible de saluer cet homme sportif aux bains des Pâquis, car il nageait le long des balises comme le faisait d'ailleurs Samuel Baud-Bovy, qui fut aussi directeur du Conservatoire. Je pouvais dire à M. Talmès: – Je m'intéresse au théâtre sans en avoir jamais fait, j'aimerais connaître les gens de théâtre et faire des liens entre les cours de français de M. Paul Plattner et ceux de diction de M. Adrien Kuhne. L'affaire se faisait aussitôt. Et ce n'était pas une affaire. Ce coup de main était à la fois un service naturel, rendu à un jeune homme, et la conscience du rapport personnel qu'engage toute sollicitation. C'est ainsi que je pouvais tenir le rôle de "Vinaigre" dans *Madame Sans-Gêne* et que je découvrais combien la vie du Grand Théâtre (où cet ouvrage était donné), au début des années 60, en octobre 1963, était partagée par tout un milieu d'étudiants au Conservatoire, par des comédiens, des gens disparus de la scène aujourd'hui mais avec lesquels je dîne parfois en évoquant le souvenir de cette initiation vécue dans la simplicité des relations. Ce qui nous unit n'est pas la nostalgie de ce qu'on a été, de ce qu'on voulait être; ce n'est pas le contraste entre ce qui paraît être seulement hier et ce jour-ci devenu si étranger à soi-même. Ce qui nous unit, c'est la conscience de ressentir le tissu social étroit qui existait entre les hommes et les institutions: Collège de Genève, Conservatoire, Comédie, Grand Théâtre, Radio-Genève. Il y avait des artistes de renom: Lise Delamare qui tenait le rôle de Madame Sans-Gêne. Nous n'étions pas des gens d'exception, chacun avait sa place et il nous était possible non seulement de côtoyer, mais de coexister avec l'artiste de la Comédie française invitée, pendant les répétitions et les soirs de représentation.

Certes, aujourd'hui, les générales sont fréquentées par les enfants des écoles, la Fête de la musique donne à quiconque la possibilité de s'exprimer et chacun peut pénétrer à l'intérieur du Grand Théâtre. Les portes ouvertes ouvrent par l'extériorité de ce qu'il y a à voir et peu par l'intériorité de ce qu'il y a à vivre. Certes, on peut aller s'asseoir sur l'herbe du Parc des Eaux-Vives et regarder sur un écran géant *Madame Butterfly* dans ce décor idyllique qui joint le lac à l'image.

Rien ne saura remplacer le sens d'une future existence qui préexistait dans la société, qui donnait à l'enfant le sentiment d'être déjà un grand parmi les grands dans ce qu'il faisait. Le pressentiment que les choses n'adviennent plus ou que le contact avec elles est associé à des médiations trop présentes, trop pressantes, voire oppressantes, paralyse peut-être l'effort d'entreprendre et fixe du même coup une appréhension de son talent souvent disproportionnée, parce que trop enfermée dans son miroir ou dans le regard complaisant de proches ou de prétendus tels.

« UN BANQUIER SANS VISAGE »

Texte de Walter Weideli Musique de Pierre Wissmer

a été créé au Grand Théâtre de Genève
le 15 juin 1964
à l'occasion du 150e anniversaire
de la réunion de Genève à la Confédération

Régie Jean Vilar
Chorégraphie Janine Charrat
Décors et costumes André Acquart

Interprètes
Renaud Mary
Andrée Ammon Liliane Aubert Maurice Aufan
Olivier Brun Jean Bruno Gérard Carrat
Michel Cassagne Corinne Coderey Richard Corena
Germaine Epierre Jo Excoffier Marc Fayolle
Alexandre Fedo Daniel Fillion Paul Ichac
Marcel Imhoff Bernard Junod Alain Knapp
Monique Mani Philippe Mentha Janine Michel
André Neury Adrien Nicati Serge Nicoloff
Lise Ramu Irène Savoy François Simon
Germaine Tournier Richard Vachoux Jean Vigny
Dominique Vilar Paul-Henri Wild

Assistant de régie : William Jacques

Enregistrement musical
Orchestre de la Suisse romande
Direction Pierre Wissmer
Régie du son Pierre Walder

Avec les voix de
Jean-Christophe Benoit Viviane Dallinge
Eric Tappy Flore Wend

Ballets du Grand Théâtre
Costumes exécutés par Henri Lebrun

L'adieu aux comédiens

Regardons la distribution du *Banquier sans visage* de Walter Weideli (15 juin 1964). On y voit un générique qui réunit la plupart des comédiens genevois, ceux qui ont ouvert notre sensibilité à l'âme du monde théâtral. Il s'agit d'un ouvrage de commémoration dont on peut douter qu'il puisse être monté avec ce sens de la communauté de métier rassemblée, et même qu'il puisse faire l'objet d'une commande, par les sponsors et les autorités locales, de nos jours. On y voit le nom de Pierre Wissmer, que les musiciens genevois connaissent bien puisqu'il fut pendant quelque temps professeur de composition au Conservatoire. On y lit également la concrétisation du vœu de l'ancienne Société genevoise d'Exploitation du Grand Théâtre. Albert Paychère, qui était à sa tête en même temps qu'il dirigeait la Société de Musique symphonique, déclarait en son nom, en 1920 déjà: "Il faut entretenir un contact perpétuel avec notre Conservatoire, avec l'Orchestre romand et avec la Comédie".

Lorsqu'on veut donner en exemple l'état d'esprit qui avait cette ambition – encore actuelle, puisqu'on parle tant aujourd'hui des compositeurs en résidence – de collaboration entre créateurs et interprètes, on a l'obligation morale de citer la Société romande de Spectacles et son activité courageuse entre 1934 et 1954. À côté de *L'Amour des ailes* (1939/1940), l'opérette de Fernand Closset, et du ballet *Le Printemps ou le Jeune homme admiré par les femmes* (écrit en 1947/1948), d'Henri Gagnebin, directeur de notre Conservatoire entre 1925 et 1957, les œuvres de Pierre Wissmer apparaissent au programme à plusieurs re-

prises: le ballet *Le beau Dimanche*, en 1944; *Marion ou la belle au tricorne*, en 1952, un opéra-comique dont le livret était dû au distingué Jean Goudal; et *Capitaine Bruno*, en 1956. Le reflux durable de la présence régulière de comédiens genevois sur la Scène de Neuve date de la dernière saison de Herbert Graf (1972-1973), quand fut donné *Showboat* de Jerome Kern, pour les dix représentations de fin d'année. Il n'y aura par la suite que l'intervention quasi unique et très épisodique de l'acteur, hormis lors des cinq représentations de *Tartuffe* par le T.N.P., le 27 juin 1976 [Direction: Jean-Claude Riber]. En octobre 1946, le comité de la Société romande de Spectacle distribue un prospectus à son public, dans lequel l'état d'esprit mentionné ci-dessus est fort bien décrit: "Il va sans dire que nous eussions voulu jouer davantage [le programme comportait seize spectacles]; et nous avions même demandé aux autorités municipales de bien vouloir nous mettre en état de pouvoir le faire. Abaissant notablement le coût de nos spectacles, cela nous eût permis de faire de notre Théâtre, ce qu'il ne peut être en l'état actuel des choses: un tremplin pour nos jeunes artistes et chefs d'orchestre de valeur à qui manquent regrettablement les occasions de *démarrer*, et aussi un terrain d'essai pour ces spectacles d'art, auxquels le public a pris goût, comme en ont témoigné les représentations de *L'Histoire du Soldat*, du *Retablo de Maese Pedro*, de *L'Heure espagnole* et de *Daphnis et Chloé*, pour ne citer que celles-là. (...) L'amélioration constante qui s'est manifestée autant dans les résultats de nos efforts que dans l'adhésion – éloquente! – du public, nous incite à espérer que le jour est proche, où notre Grand Théâtre sera rendu, par une activité normale, à son rang de première scène lyrique suisse de langue française et où l'on pourra parler de son *lustre* en pensant aussi à la scène, et non pas seulement à l'œuvre d'art qui éclaire la salle. Un tel vœu, nous le formulons avec d'autant plus de ferveur que notre Société est composée de personnalités absolument désintéressées, travaillant dans le seul dessein de servir la collectivité et, par cela même, placées en marge de la notion du *directeur de métier* qui recherche avant tout, et assez humainement, son intérêt personnel".

(106) À ces 29,5 Mio. formant l'apport de la Ville de Genève, s'ajoutent, dans les comptes globaux du Grand Théâtre, en 1996/97: 12,9 Mio. qui correspondent aux recettes propres du Grand Théâtre [8,7 Mio. pour les recettes des spectacles; 2,2 Mio. par le mécénat et le sponsoring; 2,0 Mio. pour les autres recettes/coproductions-tournées du ballet-Radio et Télévision Suisse Romande].

(107) Hors scène:
Chronique XXXV

XLI Le service public (l'économique)

Illuminations et illusions

Au printemps 1999, une fraction politique remuante dans ses exigences en faveur de la culture – les socialistes – a proposé que la Ville de Genève diminue de 7,5 Mio. le financement que cette dernière accorde au Grand Théâtre. Cette diminution, qui représente environ 25% du budget consacré à l'institution de Neuve [14,1 Mio. pris sur le budget propre de la Ville: principalement pour le personnel administratif et technique fixe; 10,3 Mio. versés comme subvention à la Fondation du Grand Théâtre et 5,1 Mio. destinés à l'Orchestre pour ses prestations au théâtre[106]] devait s'étendre dans le temps jusqu'en 2003. La proposition n'a pas été suivie. Elle mérite toutefois une attention qui dépasse les enjeux qu'un oui ou un non sanctionne. Pourquoi? Parce qu'elle implique des réflexions et non point des jugements sur l'argent; parce qu'elle éclaire une signification de l'argent qui varie en fonction de l'idée qu'on se fait du loisir et du travail, de l'engagement public et privé à l'égard du Grand Théâtre.

Comme il fallait s'y attendre, nul ne manifeste d'empressement pour porter une partie du poids financier accordé très majoritairement par la Ville de Genève. Nul n'est surpris qu'il soit nécessaire d'envisager la suppression ou l'autonomie du ballet; nul ne s'étonne que soit brandie la menace de fermeture d'une si vénérable maison; nul ne bronche devant l'éventualité de fonctionnaires déplacés ou livrés à eux-mêmes. Plus personne ne s'émeut, tant la connivence sonne comme un accord parfait: parler, répéter, se taire, puis recommencer. Cette logique peut surprendre en ces temps où l'argent est un dieu qui interroge, l'argent n'a plus honte d'être un veau, l'argent n'a pas peur d'être démasqué, l'or illumine, c'est-à-dire qu'il donne des visions.

À l'époque, actuelle de la mondialisation et des concentrations, à l'heure du renouvellement quasi instantané des moyens de communications, pourquoi des contradictions généralement surmontées ne le sont-elles pas dans un théâtre qui est un hall d'exposition et une usine, comme toute industrie de biens d'usages soumis à l'échange? Par exemple, répartir la charge et jouir de ses fruits sont deux opérations apparemment cohérentes, mais impraticables depuis plus de septante-cinq ans au Grand Théâtre.[107] L'antienne est chantée régulièrement avec le même cantus firmus. Elle est accompagnée par un contre-chant dont l'expressivité anachronique est le signe des temps. Aujourd'hui, le contour d'un tel plain-chant est soutenu sur le ton authentique d'une volonté clamant son actualité: "Faire des économies". Nous allons voir que cette mentalité parcimonieuse existe ici depuis fort longtemps et que la réponse à donner aux questions posées est non de savoir comment dépenser moins d'argent, mais de pouvoir mieux cerner ce que signifie une institution au service de la collectivité.

Goûts de luxe et esprit d'épargnant

Le Grand Théâtre a toujours aimé faire parler de lui en parlant volontiers d'argent. Le premier numéro de La Grange dans lequel paraît la chronique Hors scène, en janvier 1989, rapporte une observation de Charles Peschier, notée en 1842: "De tous les

(*) Indice suisse des prix à la consommation: août 1939 = 100. Août 1996 = 680,5.

établissements, sans exception, publics et privés qui existent à Genève, *aucun* ne met en circulation une aussi forte somme d'argent que le Théâtre. Cette somme va jusqu'à cent mille francs et peut même les dépasser, ainsi que cela s'est vu à l'arrivée de Monsieur Charles Pépin [le directeur d'alors]". Dans un rapport sur la saison lyrique 1938/39, qui s'étendait encore à l'ancienne [à la calviniste, mais sans référence directe aux ordonnances somptuaires!], soit du 6 octobre au 30 mars, montrant par là le souci de contenir les dépenses tout en maintenant une diversification (14 ouvrages donnés en 30 représentations), il est question des décors qui ont vieilli, de toiles brossées au temps des saisons municipales d'il y a 20 ou 30 ans et qui étaient soigneusement entretenues par l'administration. Il est fait mention de la subvention promise mais partagée: le crédit inscrit au budget de la Ville s'élève à 31'000 fr. (l'orchestre étant fourni gratuitement, comptes à part, depuis 1934). Dès lors que le Théâtre obtient une jauge confortable de spectateurs, les frais de bordereaux doivent être restitués à la Ville. La Société Romande de Spectacles reverse cette année-là 15'075.60 fr. et ne reçoit donc plus que 15'924.40 fr. en espèce (*). Par ce frein, une bride aux répétitions nécessaires est jugée regrettable à l'époque. Pour nous, cette proportion – qu'il faut situer dans le contexte d'alors – montre l'engagement des uns et des autres comme aujourd'hui le taux d'effort de la Fondation du Grand Théâtre atteint 30%, les subventions versées par la Ville de Genève se montent à 36%, et la Ville engage en sus 34% des dépenses d'exploitation du Grand Théâtre sur son propre budget. Il est curieux de constater combien les statistiques étaient déjà appréciées avant la dernière guerre. En 1938/1939, il y eut 6'135 services pour ces 30 représentations, 25'091 spectateurs, soit une moyenne de 836 sièges occupés (payants) contre 805 la saison précédente (la recette brute s'élevait à 99'228 fr.; la recette nette, à 86'328.35 fr.). La Société Romande de Spectacles percevait son "utilité publique" au service de la collectivité en inscrivant à son programme à la fois *Boris Godounov* et *Les vingt-huit jours de Clairette*, *Pelléas et Mélisande* et *Les Cloches de Corneville*. C'était une époque où l'on distinguait sur les rapports d'activité remis au public intéressé par les spectacles "les artistes étrangers et les artistes suisses ou établis à Genève", où l'on pouvait lire sur ces documents le nombre de services ou de cachets propre à toute catégorie de collaborateurs (choristes, figurants, musiciens, personnel, administration.) Transportons-nous maintenant lors de la saison 1944/1945. Contrairement à ce qui s'était produit lors de la Première Guerre mondiale, il n'y eut point un véritable afflux d'artistes étrangers venant chercher refuge à Genève pendant le second conflit mondial. Les États-Unis d'Amérique furent principalement la terre d'élection des nouveaux exilés. Aussi, privés de ressources et de personnalités de renom appartenant au monde lyrique, le comité de la Société Romande de Spectacles, qui rassemblait des hommes de bonne volonté, fit appel à la solidarité sous cette forme: "Toutes les municipalités de Suisse se sont donc vues dans l'obligation de prévoir des crédits spéciaux pour permettre à leur théâtre de poursuivre leur activité; mais ces subventions ne sont pas toujours suffisantes et il est d'une élémentaire prudence de compter avec les aléas de tous ordres. Pour cette raison,

(108) Détail des frais fixes s'élevant à 30.6 Mio. [12.5 Mio. pour le personnel administratif et technique fixe. 1.6 Mio. pour les locations, frais d'énergies, les intérêts et les amortissements. 8.9 Mio. pour le personnel artistique permanent et la direction. 5.1 Mio. pour l'O.S.R. 2.5 Mio. pour les frais d'exploitation].

désireux de consolider les assises financières de notre Société, nous avons décidé de constituer un fonds de garantie qui sera alimenté soit par des dons, soit par des souscriptions au fonds de garantie. Nous aurons naturellement besoin de la collaboration de tous pour mener notre tâche à chef, mais, comme nous n'avons jusqu'ici jamais sollicité votre concours, nous sommes persuadés que nous pouvons compter sur votre appui, vu le rôle important que joue notre Société dans le domaine musical et artistique de notre ville, en collaboration étroite avec la Société de l'Orchestre romand et Radio-Genève. Vous êtes certainement convaincus de l'importance de cette question au moment où l'on recherche par tous les moyens à faire de notre ville un lieu de séjour attirant". Cet appel à la solidarité a trouvé une justification sociale, phénomène que la précédente chronique a rappelé. La conscience de servir l'intérêt général de la collectivité locale n'a pas empêché les responsables de programmer, en 1946, des œuvres originales et exigeantes, portées par des chefs d'exception: *La Foire de Sorotchintzy* de Moussorgski, dirigée par E. Ansermet et *Salomé* de Strauss, sous la baguette de Carl Schuricht. Au total de ce programme, une quarantaine de représentations prévues dont trente-trois annoncées fermement…

Musique d'avenir

L'évolution des coûts du théâtre est telle aujourd'hui que le président de la Fondation du Grand Théâtre écrivait en janvier 1998: "Depuis quelques années, le mécénat, les dons et le sponsoring servent essentiellement à combler le déficit structurel et donc à équilibrer les comptes". Il précisait qu'en 1996/97 les frais variables (cachets d'artistes, dépenses de production, frais directs d'exploitation) s'élevant à 11.8 Mio. étaient largement couverts par les recettes propres de la Fondation se montant à 12.9 Mio., ce qui n'était pas le cas quelques années auparavant. En effet, les frais variables précités, en 1988/89, époque où le mécénat, les dons et le sponsoring n'apparaissent pas encore dans la comptabilité, se sont élevés à 9.9 Mio. tandis que les recettes générées alors par le Grand Théâtre ont atteint le chiffre précis de 8'485'063 fr. Il est donc instructif d'apprendre que les apports des divers généreux donateurs permettent non seulement de couvrir les frais variables en s'intégrant aux revenus dans le cadre du financement sur les seules recettes de la Fondation, mais souligne le président – ce soutien financier externe agit également, pour une petite partie, sur les frais fixes: en 1996/97, ses effets correspondent à 1.1 Mio. sur un total de 30.6 Mio.[108] Il convient de se demander si l'action de la Ville, qui défend à hauteur de 12.5 Mio. les postes de travail de 103 fonctionnaires et à hauteur de 8.9 Mio. ceux du personnel artistique permanent, constitué de 98 personnes, s'engage ainsi dans une mission de service public légitime, ne serait-ce que du point de vue du maintien de l'emploi? Il convient également de s'interroger si l'argent donné par le mécène qui co-rétribue ainsi ces fonctionnaires et employés de théâtre exprime également un geste social et symbolique en faveur de Genève et de son *principal* lieu de divertissement (au point de vue de l'investissement, cela va sans dire). Dès lors, parlons ouvertement. Si le sponsor peut allouer plus d'un million pour une institution au service de la collectivité, et notamment pour contribuer à l'entretien non plus

(109) Hors scène:
Chronique XXXVII
(110) *Chronique* XXI
(111) En prêtant attention aux conclusions de M. François Abbé-Décarroux dans sa plaquette d'octobre 1989, par laquelle il est montré que le Grand Théâtre génère un important revenu dans l'économie locale: 2.15 fr. de richesses produites pour 1 fr. investi. Plus 30 centimes de rentrées fiscales par franc accordé sous forme de subvention.

d'une belle ballerine, comme au bon temps d'Edgar Degas, mais pour soutenir 201 personnes unissant leurs forces pour produire 8 spectacles annuels et 2 ballets [en 1996/97, 56 représentations d'opéras et 12 de ballets], pourquoi ne pas demander à ce bienfaiteur de lâcher en sus les 7.5 Mio. dont la Ville ferait la douce économie? On risque, à cette espérance, non point de fermer l'établissement par le vote désireux d'amputer la subvention, mais de métamorphoser la maison de rêves en cas d'accord avec le nouveau bailleur de fonds. On peut imaginer créer une société d'exploitation du Théâtre en S. A., une opération qui fut déjà réalisée en 1833 par le banquier Albert Hentsch en vue d'étendre la saison théâtrale, naguère limitée dans l'année.(107) Une anticipation resurgie comme une réminiscence au début du XXe siècle: le projet de G.-L. Arlaud.(109) Il faut se souvenir que naguère, en 1784/85, la location du théâtre transformée en scène de bal rapportait gros au comité souhaitant tirer un meilleur parti de la salle de spectacle.(110) Il serait plus conforme à l'esprit contemporain de concevoir la fiction de privatisation suivante qui supprimerait du même coup l'incohérence relevée à propos du partage du financement et de la jouissance des fruits. Transformer le théâtre en un "garage", c'est-à-dire recruter un directeur assurant la haute conciergerie de gestion, aidé par quelques intendants garagistes instruits dans les domaines nécessaires à l'accueil des visiteurs. Recevoir des coproductions internationales dans lesquelles le sponsor est reconnu partout comme l'incarnation nouvelle de Heidi (l'industrie du cinéma, universelle comme cette romanesque figure, réunit depuis longtemps le producteur, le distributeur et l'exploitant). Répandre une image virtuelle de soi, de ses actionnaires, notamment de la virginale Ville de Genève [Ville/ État?] prête pour ses nouvelles noces en partenariat, et faire en sorte que cette virtualité rapporte plus que le contenu-prétexte d'un vieil opéra.(111)

Les Arts et la Politique

(*) Hors scène:
Chronique XXXIV

XLII Le service public (l'artistique)

Le prix de la preuve

Les combats d'avant-guerre sont enfin remportés. Néanmoins chaque nouvelle victoire, au théâtre, est l'occasion d'exclamations laudatives. Est-ce parce que les choses sont fragiles et que toute conquête fait l'expérience du recommencement avec tout ce qui ressemble au début et tout ce qui en diffère?

Lorsqu'il est question, dans la précédente chronique, de toiles brossées à l'époque des "saisons municipales" et encore en usage à la fin des années trente, on s'étonne de telles habitudes: plus personne ne songe à contester désormais l'importance des décors et des lumières dans la présentation contemporaine des ouvrages. Les moyens techniques mis en œuvre, inimaginables il y a encore peu de temps, ont permis de faire un saut astronomique dans l'appréhension des significations et la communication esthétique d'une œuvre. On a vu cependant combien l'installation d'une machinerie adaptée à l'actualité a nécessité du temps et fait l'objet de nombreux débats. Lorsqu'il est question de répétitions, jadis insuffisantes, pour obtenir une excellence des représentations, digne du public local généralement cultivé, les comparaisons entre les pratiques hâtives d'hier et celles d'aujourd'hui révèlent les possibilités offertes pour monter désormais une production originale rationnellement, en quelques semaines seulement. Et pourtant la gestation d'une conception et la gestion d'une production impliquent un engagement émotionnel et un investissement intellectuel hors de la mesure immédiate de l'art de F. Barrême. Enfin, lorsque naguère la Société Romande de Spectacles faisait valoir l'importance des services consacrés à la Scène de Neuve afin de mettre en évidence le mouvement que l'ouverture régulière du Grand Théâtre apporte au commerce genevois – de façon directe et indirecte – chacun, simple spectateur ou sûr politicien, est parfaitement d'accord, de nos jours, pour affirmer combien l'institution de Neuve, en tant qu'usine autonome autant que par le rayonnement artistique qu'elle exerce, procure une richesse métallique et spirituelle considérable.

Il n'est donc pas nécessaire de vanter ici les talents des metteurs en scène, le choix de chanteurs d'exception, les qualités rares des chefs ou l'aptitude à communiquer le style d'un langage musical que peut posséder un orchestre(*). Le jugement appartient à la critique musicale qui va et vient, qui porte ses responsabilités. Dans l'ensemble, c'est une chose entendue, propre à la sensibilité de la direction du théâtre, et un minimum attendu par tous les partenaires, des artistes aux publics, des bailleurs de fonds aux gestionnaires de la scène. Plus délicate est la perception de ce qui relève du service public sous l'angle artistique, particulièrement lorsqu'on se rend compte qu'il existe une continuité dans le filigrane de la programmation, des lignes liées aux modes, des spécificités associées à un goût personnel du maître de céans, tous signes qui forment une totalité et attestent ce souci de la collectivité auquel s'attache le Grand Théâtre: outil d'une société, c'est-à-dire outil dont la société se sert et qui façonne aussi cette société.

(*) Le 8 juin 1965, Marcel Lamy organisa une manifestation pour fêter le "Centenaire de Jaques-Dalcroze".
(112) Hors scène:
Chronique XXXVI
Jérôme Savary, nommé dès le 1er octobre 2000 à la direction de l'Opéra-Comique, a annoncé *La Mascotte* dans sa première programmation.
(113) D'Offenbach, *La Vie parisienne*, en 1973; *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, en 1976; *La Belle Hélène*, en 1977. De Strauss, *La Chauve Souris* et *Le Baron tzigane*, en 1974. De Lecocq, *La Fille de Madame Angot*, en 1975 et de Lehár, *La Veuve joyeuse*, en 1976.
(114) Scènes de l'Histoire:
Documentation 7
Genève et la Révolution française:
De l'hôtel des Balances au supplice de Damiens.

L'usage de la popularité

Longtemps le mot d'ordre d'un théâtre soucieux du service public a été de "satisfaire toutes les classes de la population".

Pour chercher à atteindre ce but, les compositeurs locaux s'employèrent autrefois à collaborer avec des écrivains que tout Genève chérissait et a continué de chérir longtemps. À la fin des années cinquante, *Le Livre de Blaise* est toujours beaucoup lu en classe et les collégiens, qui en connaissent ainsi des passages par cœur, ressentent leur petit monde "masculin" avec une désuète et candide fierté. Émile Jaques-Dalcroze s'inspira dans sa jeunesse des écrits de Philippe Monnier et donna, en 1883, *La Soubrette*, opéra-comique; *Par les Bois*, 3 tableaux (1888) et *L'Écolier*, 2 actes, (1890). À cette dernière date, le compositeur était âgé de vingt-cinq ans(*). Il est opportun de constater, dans cet ordre d'idée, que Roger Vuataz écrira à soixante ans *Monsieur Jabot*, un opéra-bouffe d'après l'Album (1833) de Rodolphe Tœpffer, en un acte adapté par Georges Hoffmann. Cet ouvrage sera présenté par la Société Romande de Spectacles le 28 novembre 1958 et fera de ce père de la bande dessinée un héros actuel à mieux connaître, plus de cent ans après, en sa propre cité.

Il convient de souligner que La Grange, journal du Cercle du Grand Théâtre, dès les débuts de sa publication, en 1989, sut unir les écrivains d'ici et d'ailleurs au devenir courant du Grand Théâtre: Jean Starobinski, Étienne Barilier et Georges Haldas, d'un côté; de l'autre Anthony Burgess, Yves Bonnefoy et Georges Steiner, tous auteurs ayant tissé des liens parfois étroits avec notre ville.

Dans un autre ordre d'idée, mais toujours en vue de servir l'intérêt public, l'opérette fut l'objet d'un effort soutenu.

En premier lieu, les ouvrages d'un compositeur genevois, Ami Châtelain (né en 1903), furent produits par la Société Romande de Spectacles qui inscrivit à l'affiche *Nuit d'Argentine* en 1933 et *Le Prince de Montmartre* en 1935. J'ai déjà rappelé combien ce genre musical avait la faveur du public, notamment en évoquant l'immense succès de *La Mascotte* d'Edmond Audran.(112) On voit encore, régulièrement, sous la direction de Jean-Claude Riber, entre 1973 et 1977, ces pièces populaires qui font recette(113). Le "droit de cité" accordé largement à l'opérette sera d'ailleurs maintenu à chaque changement de direction du Grand Théâtre.

Continuité: par l'identité et la diversité

J.-C. Riber sut également étendre le répertoire à la sensibilité contemporaine en présentant *Les Diables de Loudun*, le 25 janvier 1979, une œuvre de Krzysztof Penderecki, créée dix années auparavant. Cette ouverture aux compositeurs de renom étrangers et l'accueil réservé aux compositeurs helvétiques sont une constante au Grand Théâtre de Genève.

Voici quatre exemples du travail accompli dans cet esprit: la Société Romande de Spectacles donne *Vol de Nuit* de Luigi Dallapiccola (un ouvrage composé en 1937/38), le 23 février 1962. Le 4 mars 1960, elle avait monté *Geneviève* du Vaudois Aloys Fornerod (né en 1890) dont le livret est dû au musicologue éminent José Bruyr.

(115) En dépit des mises en garde pour transformer l'œuvre de Molière en livret, on a vu à Genève, tant Dupérier pour *Le Malade imaginaire* (1943) que Martin pour *Monsieur de Pourceaugnac* (1963) se livrer à de telles tentatives.
À propos de goûts partagés, il est curieux de constater qu'en 1943 H. de Hofmannsthal attire l'intérêt de Martin et de Gagnebin qui donnent chacun, cette même année, une œuvre d'après *Jedermann*.

(116) La Société Romande de Spectacles produisit *Le Consul* en invitant Patricia Neway et toute la troupe américaine de la création de cet ouvrage. Rappelons que Herbert Graf travailla au Metropolitan Opera de New York comme metteur en scène principal de 1936 à 1960. Il devint ensuite directeur de l'Opéra de Zurich entre 1960 et 1962 avant de diriger le Grand Théâtre de Genève de 1965 à sa mort survenue en 1973.

(*) *Beatrix Cenci* d'Alberto Ginastera a été présenté pour la première fois sur la Scène de Neuve en septembre-octobre 2000.

(117) *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, en 1965 (première audition à Genève); *Le Pêcheur et sa Femme* de Schoeck ainsi que *La Lune* de Orff, en 1967; *Der junge Lord* de Henze, en 1968; *Antigonæ* de Orff en 1970; *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* de Cikker, en 1971; *Jenuffa* de Janácek, en 1972; *Iphigénie en Tauride* de Gluck (en allemand), en 1973.

Marcel Lamy, le 4 mars 1965, crée le ballet de Georges Auric *Les Oiseaux*. Il avait proposé, le 19 janvier de la même année, *Raskolnikoff* (première audition en 1948) du Suisse Heinrich Sutermeister établi à Vaux-sur-Morges. Auric fut nommé à la tête de l'Opéra de Paris entre 1962 et 1968; notre compatriote Rolf Liebermann devint le maître de cette maison pour sept ans, dès 1973.

Les rapprochements de Genève à Paris, au moyen de la mise en valeur des ouvrages écrits par ces compositeurs directeurs, se manifestèrent encore lorsqu' Hugues Gall offrit au public du Grand Théâtre la création de *La Forêt* d'après Ostrovski, en 1987, de Rolf Liebermann. Celui qui deviendra, en 1995, le directeur de l'Opéra National de Paris nous révéla le *Casanova* de Girolamo Arrigo en 1985, dix ans après le célèbre film de Fellini dont la musique de Nino Rota séjourne dans toute mémoire, anticipant l'intérêt qu'allait susciter le fameux aventurier, puisque Philippe Sollers écrira, en 1998, *Casanova l'admirable*, un livre de référence sur le sujet.(114)

Il est important de rendre hommage à l'activité du successeur de Marcel Lamy à la direction du Grand Théâtre, Herbert Graf, auquel on doit la création, en 1966, de *La Mère coupable*, de Darius Milhaud, un compositeur venu s'installer à Genève et décédé dans cette ville en 1974. Marcel Lamy avait affiché *Monsieur de Pourceaugnac* de Frank Martin, en 1963.(115) En 1967, Herbert Graf inscrira *La Tempête* de ce concitoyen réputé, établi à Naarden, en Hollande.

Renouant avec l'initiative prise par la Société Romande de Spectacles qui, le 17 février 1956 déjà, inscrivit dans ses programmes *Le Medium* et *Amahl et les Visiteurs de la Nuit* de Gian Carlo Menotti (lequel incarnait le théâtre lyrique contemporain d'accès public), Herbert Graf reprit cette dernière œuvre avec une pièce destinée à la jeunesse: *Au secours, voici les Globolinks* du même auteur, invité à la mettre en scène. Le 29 février 1968, il avait également redonné aux amateurs d'art lyrique genevois l'occasion d'écouter *Le Consul*, l'œuvre du compositeur italo-américain précité, créée en 1950 à New York.(116)

Parmi les compositeurs ayant acquis une notoriété internationale, il en est un, Alberto Ginastera, qui habita Genève dès 1971 et y mourut en 1983. Il n'aura pas été contraire à cette tradition de découvrir l'un de ses ouvrages lyriques sur le plateau du Grand Théâtre.(*)

Élargissement: par la pratique de l'opéra en Suisse allemande, par une forme d'opéra-studio, par le répertoire lyrique destiné aux enfants

J'ai relevé, lorsque Renée Auphan, dans la seconde saison de sa direction, décida d'inscrire à son programme la *Venus* d'Othmar Schoeck, que Herbert Graf avait en son temps fait connaître *Le Pêcheur et sa Femme* de ce compositeur helvétique. À cet égard il faut remarquer que l'une des visions de H. Graf, dans la perspective du service public, fut d'inviter le Théâtre de Berne au Grand Théâtre. Cette collaboration avec la Suisse allemande, à mon sens profitable (et peut-être prémonitoire) à tous égards, permit d'avoir sur notre scène des œuvres particulièrement originales.(117) Une autre visée de H. Graf, en vue de servir l'intérêt collectif, fut la création du "Centre lyrique international" qui donna en première audi-

(118) Herbert Graf avait également présenté *Coppélia* le 25 novembre 1972. Dans un spectacle de ballet d'octobre 1968, il avait inscrit *Manu-Tara* de Jean Derbès (1937-1982), premier prix du Concours international de musique de ballet 1967, l'un des compositeurs vivant à Genève parmi les plus marquants de sa génération, comme le fut Jérôme Deshusses au plan de l'écriture littéraire.

(119) M. Xavier Bouvier, qui réalisa une nouvelle orchestration du *Retour d'Ulysse dans sa patrie*, de Monteverdi; M. Gabriel Garrido, qui s'attacha à la réalisation musicale de *La Púrpura de la Rosa*, le premier en 1995, le second en 1999.

tion à Genève, le 1er juin 1970, *Albert Herring* de Benjamin Britten. Même si le projet ne dura point, l'intention de mettre en place un atelier de jeunes chanteurs fut audacieuse et reste prometteuse.

H. Graf proposa également des spectacles réservés aux écoles: *L'Histoire du Soldat*, en 1968; *Le Carnaval des Animaux* et *Pierre et le Loup*, en 1972. J.-C. Riber poursuivit dans cette voie en présentant *L'Histoire de Babar*, en 1974; *Petrouchka* et *Coppélia*, en 1976.(118)

Développement: du théâtre lyrique comme écran, au spectateur comme partenaire financier

Notre époque est celle des lectures d'une œuvre. Aussi les metteurs en scène et les chorégraphes ont-ils été assimilés à des nouveaux créateurs. Ce sont des praticiens dont on veut connaître l'analyse d'un ouvrage sous la forme d'un spectacle qui étonne. Hugues Gall demanda ainsi à Béjart et à Langhoff de monter un *Don Juan* et à Benno Besson de concevoir une *Flûte enchantée*. L'opéra dans l'œil de l'homme du théâtre dramatique. Il fit aussi du duo Rochaix/Maret une paire de concepteurs indigènes dont on attendait et reçut les promesses. Il eut à demeure un directeur du ballet, Oscar Araiz, qui fut, par sa sensibilité singulière, le révélateur de nos réticences et de nos espérances. Il prit l'initiative de solliciter les metteurs en scène de cinéma suisses, tel que Michel Soutter (pour *Le Vin herbé* de Frank Martin), Claude Goretta et Daniel Schmid. J'aurais toujours souhaité que Godard fût convié pour mettre en scène, par ou contre l'œuvre, le rapport qu'il extériorise entre le son et l'image; qu'un mécène comandât, dans l'anonymat, à Ismaël Kadaré un ouvrage sur le refuge albanais en Suisse. En invitant Hiroshi Teshigahara dès la seconde saison de sa direction, Renée Auphan a étendu au cinéma international cette possibilité d'avoir à l'opéra le regard d'un maître du septième art. Hugues Gall avait su fêter la Révolution française en organisant une soirée commémorative de lectures et de musiques en rapport avec cet événement; il avait accueilli la fête-féerie des avocats (leur revue) pour célébrer le 700e anniversaire de la Confédération helvétique en invitant des personnalités comme récitants: Sadruddin Aga Khan, Frédéric Dard, Peter Ustinov. En produisant *Scourge of Hyacinths*, Renée Auphan favorisera aussi la Genève internationale, cette œuvre s'inscrivant dans le programme officiel des célébrations du 50e anniversaire de la Déclaration universelle des Droits de l'homme. Non seulement Renée Auphan a fait en sorte que le Théâtre, nouvellement machiné, soit un outil de première catégorie, auquel le Bâtiment des Forces Motrices a été associé dans une conception technique et esthétique qui fait l'admiration de tous, non seulement elle a contribué, par sa programmation séduisante, au développement des nouvelles ressources financières du Grand Théâtre grâce aux apports des mécènes et du sponsoring; on notera aussi qu'elle a "libéré" le chœur, qui donne plus de concerts extra-muros; qu'elle a favorisé l'indépendance du ballet, dont les tournées sont nombreuses; qu'elle a judicieusement fait appel à des musicologues locaux pour leur proposer des travaux qui les honorent et qui ont ancré les souvenirs de certaines soirées passées dans le plus jeune des vaisseaux chantants genevois, prêts à appareiller pour de belles expéditions.(119)

A. Genève.

Édition et distribution:
Association place-neuve
Case postale 156
CH-1225 Chêne-Bourg
www.place-neuve.ch

© Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous les pays.

Imprimé en Suisse
octobre 2004

ISBN 2-8399-0000-9

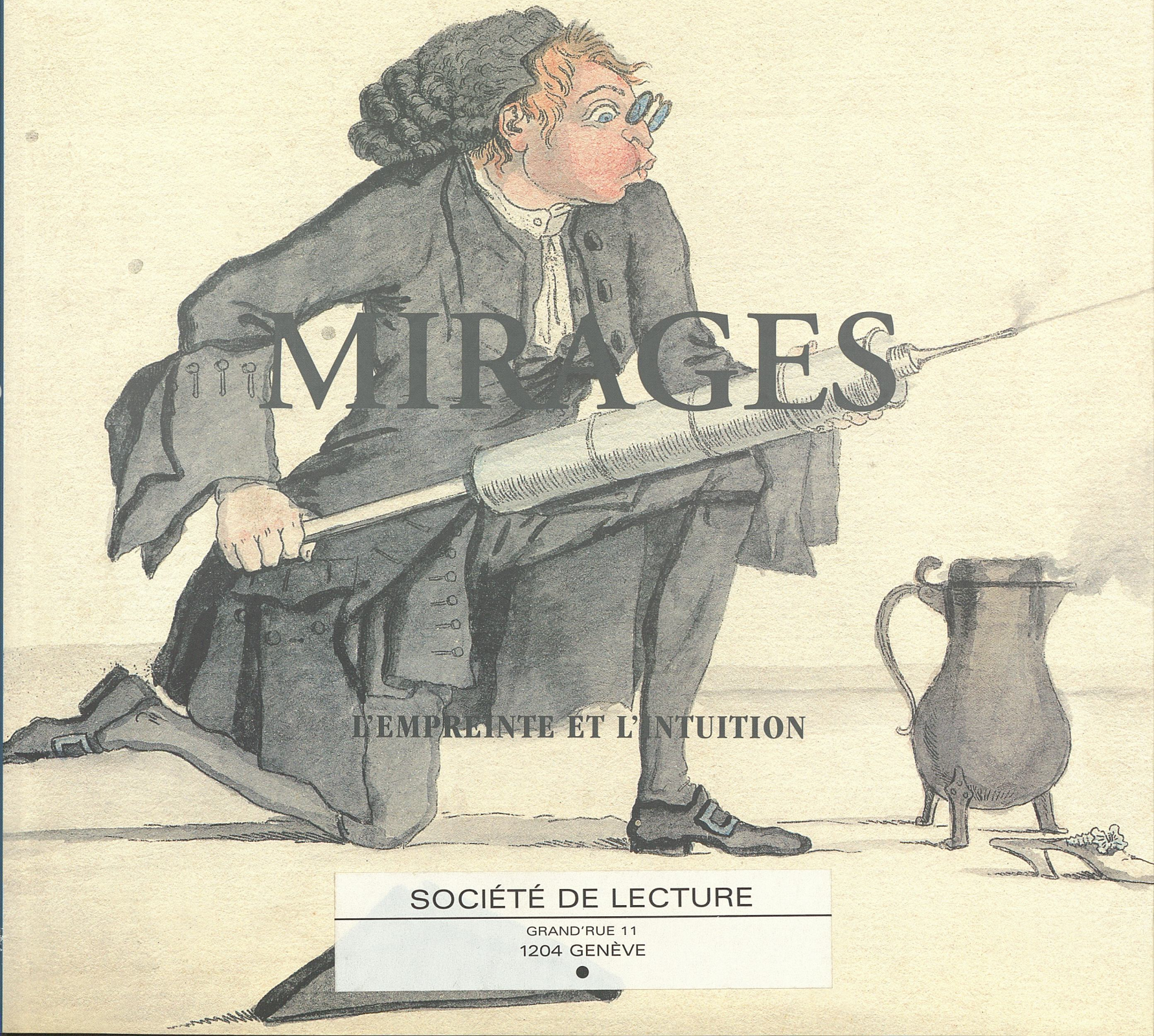
Calvin et Rousseau, piliers de l'instruction locale, incarnent-ils encore une voix critique face à la représentation théâtrale de Genève?

© Association place-neuve

ISBN 2-8399-0000-9

Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre



MIRAGES

L'EMPREINTE ET L'INTUITION

SOCIÉTÉ DE LECTURE
GRAND'RUE 11
1204 GENÈVE

Suivre quelques traces de l'Histoire: Genève et la Révolution française, Genève et l'annexion française, Genève et la restauration d'une indépendance de vues.

Flairer la duplicité du comédien et sa fascination pour la Révolution française: Jean-Marie Collot D'Herbois, directeur du Théâtre de Genève (1784-1787) et président de la Convention nationale en 1793 et 1794.

Relever l'imprégnation que la France va exercer sur le caractère genevois et remarquer l'ambition politique des notables de la cité.

Passer, au XIXe, du théâtre des Bastions au théâtre de Neuve. Le bastion qui contient encore les secrets du passé; la nouvelle ville qui voit son avenir en grand: le Théâtre de Genève, à l'imitation du Palais Garnier.

Clore par une "mise en scène" de l'esprit de Genève à travers des écrits d'auteurs locaux.

association
PLACENEUVE

Les tables des matières et des illustrations,
ainsi que la bibliographie et les index des trois livres,
se trouvent à la fin du troisième volume. Ils sont
suivis par les remerciements.

Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Mirages

L'empreinte et l'intuition

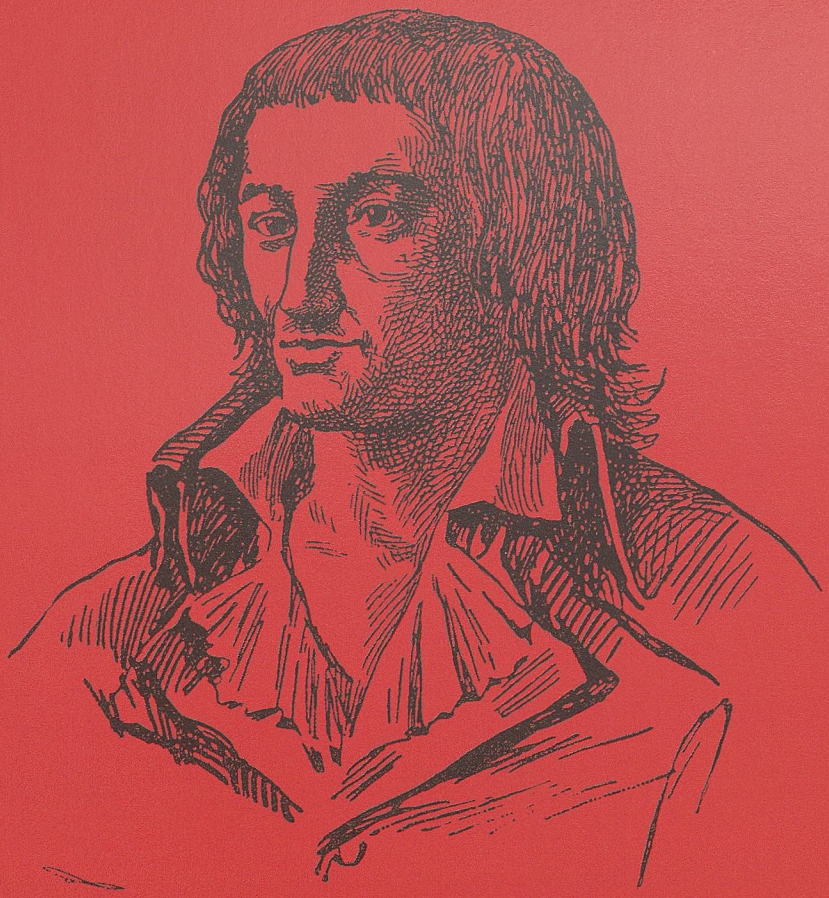
SOCIÉTÉ DE LECTURE
LITTERIS FOVENDIS
DE GENÈVE

Volume II

14.9 ARN
~~BD 595~~

PORTE NEUVE

DES REVOLUTIONNAIRES
DU
CONSISTOIRE
Branchu Presid.
Sec.
CLUB
DES REVOLUTIONNAIRES
DU
CONSISTOIRE
Branchu Presid.
Sec.
Propriétaire



(*) Hors scène
Chronique V
L'occupation.

Genève et la Révolution française

Documentation 1

Homme de théâtre, homme politique: Jean-Marie Collot D'Herbois (1750-1796)

Le théâtre à Genève avant l'arrivée de Collot D'Herbois

En 1766, fut construit un théâtre en bois à l'entrée du Bastion bourgeois, à Genève. Les habitants le nommèrent "la Grange des Étrangers", car l'une des raisons de son édification était le besoin d'amusement, revendiqué par les troupes étrangères stationnées dans la Cité de Calvin, où régnait alors un climat d'agitation. Dans la nuit du 29 au 30 janvier 1768, il y eut un incendie et le bâtiment devint inutilisable. Voltaire écrivit alors: "Les Genevois ont brûlé le théâtre de ce pauvre Rosimond [le nom du théâtre et celui du gérant étaient confondus]. Que ne brûlaient-ils celui de Paris? On dit qu'il est détestable. Je n'aime pas les incendiaires; cela peut aller loin. Rome fut brûlée par Néron et Genève pourrait bien être brûlée sous le vieux De Luc!" Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, depuis le début du XVIIIe siècle, les spectacles avaient été frappés de deux interdictions: en 1717 et en 1732. La troisième eut lieu en 1768.(*)

Il fallut attendre le 18 octobre 1783 pour qu'un nouveau théâtre, celui de Neuve, prédécesseur du Grand Théâtre actuel, puisqu'il pouvait déjà accueillir onze cents spectateurs, ouvrît ses portes. Mêmes causes, mêmes effets! Une intervention armée de la France, de la Sardaigne et de l'État de Berne avait été jugée indispensable en raison de nouveaux troubles, et la distraction des officiers était devenue pressante. À l'approche de la Révolution française, c'est donc principalement – mais non exclusivement – pour *le repos du soldat* que le théâtre à Genève se fait nécessité. Si le théâtre de Rosimond ne vécut guère plus qu'une année, la longévité de celui de Neuve fut surprenante: 97 ans. Après avoir atteint ce bel âge, il fut démoli. Le 9 mai 1784, Collot D'Herbois devint le directeur du théâtre de Neuve. Il dirigea cette maison jusqu'en 1787, époque où le dénommé Saint-Gérand – bien introduit à Genève, car il avait été à la tête du théâtre de Châtelaine pendant près de treize ans – le remplaça. Par la suite, le 13 décembre 1794, le théâtre fut transformé en filature. Une quatrième interdiction des spectacles survint pour couper court à toute nouvelle tentative de rassemblement suscitée par la représentation, le 11 octobre 1797.

Qui était Collot D'Herbois avant 1789?

C'était un auteur dramatique assez en vue en province, puisqu'il écrivit *La Fête-Dauphine ou le Monument français*, une pièce composée pour célébrer la naissance de Monseigneur le Dauphin. Cette œuvre, qui fut donnée sur le théâtre de Rouen le 5 novembre 1781, comprend un vaudeville dans lequel, s'adressant au roi et à la reine, Collot D'Herbois ne cache pas ses sentiments étonnamment révérencieux quand on sait ce que deviendra le même homme, treize ans plus tard. Le couplet mérite donc d'être cité:

Pour eux, ô ciel! chacun t'implore:
Mets tous ces biens en leur pouvoir,
Mais les chagrins… que le cœur les ignore.

Ce sont nos vœux, c'est notre espoir.
Comme aujourd'hui, que dans cent ans encore,
Nos enfants chantent le refrain
De tout ce qu'un Français adore:
Le Roi, la Reine et le Dauphin.

Mais, plus encore que comme auteur dramatique, c'est comme comédien qu'il est particulièrement apprécié. Et, mieux encore qu'apprécié, il est déjà perçu pour le destin qui l'attend. Il joue le rôle du bailli Gessler dans la pièce de Lemierre: Guillaume Tell. Voici, par exemple, ce que déclarait le directeur d'un théâtre hollandais au lendemain d'une représentation de cet ouvrage par les comédiens français: "Eh bien! Collot D'Herbois est-il acteur ou non? – Non! [répondit son interlocuteur, le critique Pinto]. Le gaillard a mis à nu sa propre âme; c'est lui-même, cet homme cruel, ce tyran sanguinaire et, en l'occurrence, il se montrerait ardent au meurtre et au massacre".

Collot D'Herbois et les Suisses pendant la Révolution

Après son séjour à Genève, Collot D'Herbois regagna Paris où il écrivit des pièces qui témoignent de son engagement dans le mouvement révolutionnaire: *La famille patriote* (1790). Le 31 août 1790, une mutinerie éclate à Nancy. Le régiment suisse Châteauvieux se rebelle, en partie à cause du retard de la solde, en partie par adhésion à la cause révolutionnaire. La répression est sévère: le bagne pour les uns, la mort pour les autres. Deux ans plus tard, les quarante soldats ayant échappé au massacre de Nancy durent leur amnistie, puis leur libération, aux efforts de Collot D'Herbois, qui organisa une fête à Paris pour les recevoir. En 1792 également, Collot D'Herbois obtint un Prix pour son *Almanach du Père Gérard*, destiné à expliquer aux paysans les grands principes de la Révolution. Le succès de cet ouvrage fut immense. L'argent de la récompense et les bénéfices des éditions de *L'Almanach* furent donnés par l'auteur couronné aux mutins de Nancy. Membre de la Commune insurrectionnelle de Paris au lendemain de la victoire du peuple, le 10 août 1792 [prise des Tuileries], Collot D'Herbois calma l'ardeur des sans-culottes, résolus à massacrer ce qui restait de la garde suisse, fidèle au roi. C'est ainsi que ces soldats helvétiques, en dépit de leur loyalisme, furent épargnés grâce à l'intervention de Collot D'Herbois.

Ascension et déportation de Collot D'Herbois

Élu président des électeurs de Paris, Collot D'Herbois entra le 6 décembre 1793 au Comité de salut public. Membre de la Convention nationale, il en fut nommé le président, une première fois, le 13 juin 1793; une seconde fois, le 1er thermidor an II [19 juillet 1794].

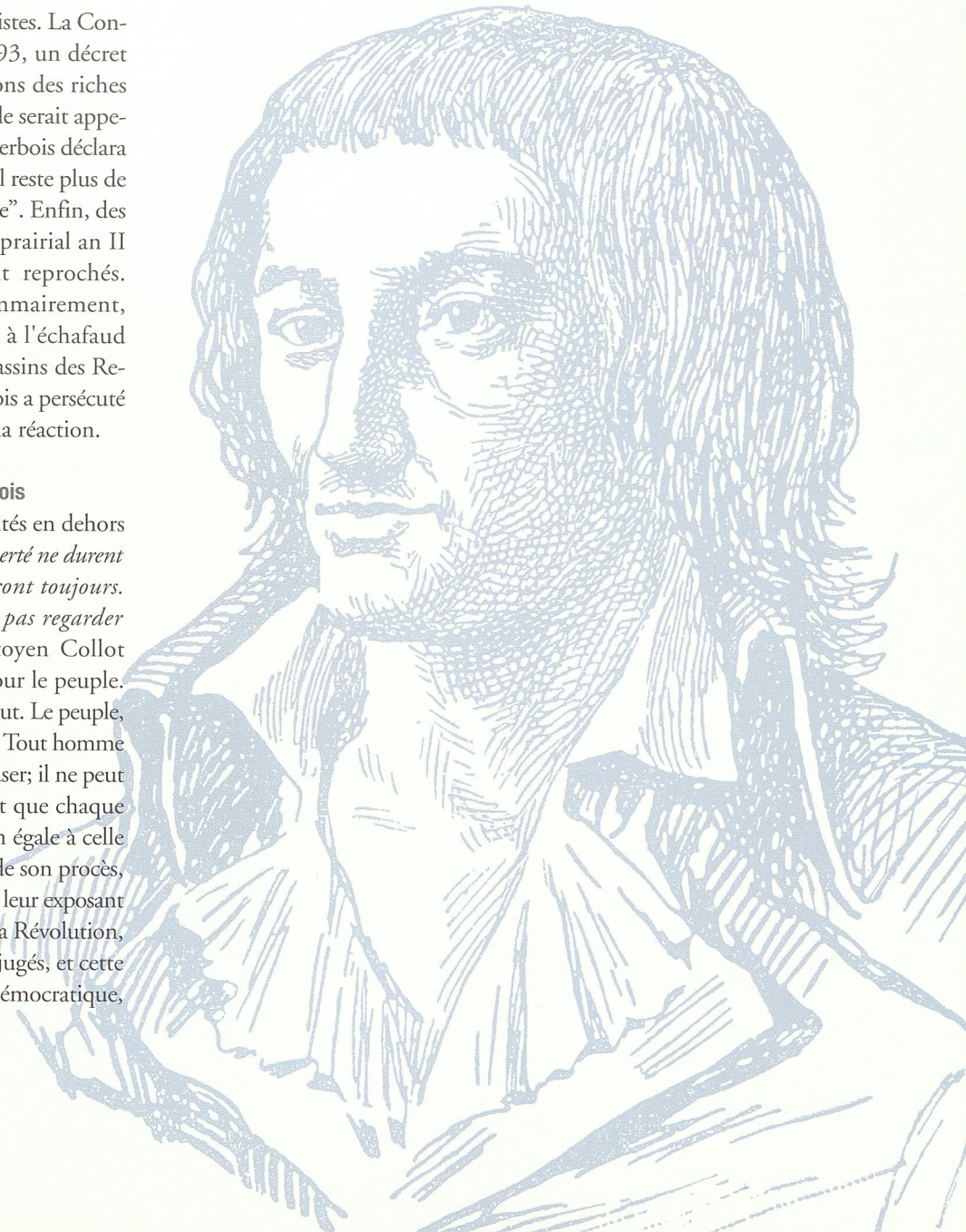
Les motifs qui conduisirent à sa déportation à Cayenne, au printemps de l'année suivante [1er avril 1795], s'expliquent par son fanatisme révolutionnaire, dénoncé par les tenants de la modération. Il fut accusé d'avoir fait l'apologie du crime en incitant les forts des abattoirs à se rendre dans les prisons de Paris pour y massacrer sauvagement les prisonniers [2-5 septembre 1792]. Ces journées sanglantes des bouchers assassins le firent surnommer: *le tigre*. Il fut traité également de *mitrailleur* en raison de sa conduite à

Sources:
Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* .
Jean-Nicolas Billaud-Varenne: *Mémoires* (édition de 1893).
Ulysse Kunz-Aubert: *Spectacles d'autrefois: Genève au XVIIIe siècle* (1925).
Roger de Candolle: *Histoire du Théâtre à Genève* (1978).
Ricco Labhardt: *Tell dans les mascarades révolutionnaires et patriotiques* (1973).

Lyon, ville défendue par les forces royalistes. La Convention adopta, après le 9 octobre 1793, un décret convenant de la destruction des maisons des riches Lyonnais… ce qui devait rester de la ville serait appelé: "Commune affranchie". Collot D'Herbois déclara en ces circonstances: "Il ne faut pas qu'il reste plus de 30'000 âmes dans Commune affranchie". Enfin, des procès expéditifs comme celui du 29 prairial an II [17 juin 1794] lui furent vivement reprochés. Cinquante-quatre accusés, jugés sommairement, furent condamnés à mort et conduits à l'échafaud revêtus de chemises rouges comme assassins des Représentants du peuple. "Collot D'Herbois a persécuté l'innocence", hurlèrent les chantres de la réaction.

Moralité révolutionnaire de Collot D'Herbois

Il n'est pas de justification aux atrocités en dehors des sophismes tels que: *les crimes de la liberté ne durent qu'un temps; ceux de la tyrannie dureront toujours. En révolution, les hommes ne doivent pas regarder derrière eux*. Que voyait alors le citoyen Collot D'Herbois? "La Révolution est faite pour le peuple. C'est le bonheur du peuple qui en est le but. Le peuple, c'est surtout la classe immense du pauvre. Tout homme qui a au-delà de ses besoins ne peut pas user; il ne peut qu'abuser. Pour être républicain, il faut que chaque citoyen éprouve et opère une révolution égale à celle qui a changé la face de la France". Lors de son procès, Collot D'Herbois répondra à ses juges en leur exposant sa vision messianique: "C'est à la fin de la Révolution, morts ou vivants, que nous serons tous jugés, et cette fin, ce sera, malgré vous, la république démocratique, n'en doutez pas!"



la Mort au trans
Registres du Club
des Amis de J.J.
Rousseau
la liberté ou la Mort

Déboires et désespoir des artistes

Rousseau et Fabre d'Églantine: musique et théâtre

Quel enfant n'a pas chanté cet air, composé en 1779, et dont une abusive interprétation des paroles a voulu rétrospectivement découvrir un double sens associant Marie-Antoinette en bergère, Louis XVI en berger, le peuple de France en moutons et l'orage de la montée révolutionnaire?

Il pleut, il pleut, bergère,
Presse tes blancs moutons.
Allons sous ma chaumière,
Bergère vite allons.
J'entends sous le feuillage,
L'eau qui tombe à grand bruit.
Voici, voici l'orage,
Voilà l'éclair qui luit.

Savait-il, cet enfant, que l'auteur de cette romance avait été l'un des plus ardents révolutionnaires: Philippe-François Nazaire Fabre d'Églantine (1755-décapité le 5 avril 1794), secrétaire de Danton, Conventionnel, et dont le nom reste attaché à la création du calendrier républicain? Pour les uns, chef des "fripons" en raison de ses ambiguïtés avec la Cour, accusé de forfaiture et compromis dans l'affaire de la falsification du décret relatif à la Compagnie des Indes. Pour les autres, sophiste exemplaire, qui disait que *la peur est le plus grand mobile des actions des hommes*, poète et comédien dont la duplicité, érigée en philosophie pratique, lui fit considérer la Révolution comme une "intrigue de théâtre" (Saint-Just). N'a-t-il pas écrit, d'ailleurs, *L'Intrigue épistolaire*, une pièce en cinq actes qui tient la gageure de développer une intrigue complexe par le seul recours à des lettres, sans (ou presque) la médiation de personnages?

Savait-il, cet enfant, qu'il n'est parfois rien de moins naïf que la naïveté et qu'à suivre les conseils de Rousseau, apparemment innocents, il peut en coûter cher à qui s'en sert? Rousseau voyait dans la romance "un petit poème, dont le sujet est, pour l'ordinaire, quelque histoire amoureuse et souvent tragique. L'air doit répondre au caractère des paroles; rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise un effet par elle-même indépendamment de la manière de la chanter… Une romance bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord, mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents". Une romance pensée comme une montée à l'assaut se chantera désormais.

Savait-il, cet enfant, que c'est à Genève que fut écrite, par Fabre d'Églantine, une nouvelle romance qui donne suite à la précédente en évoquant l'inquiétude des parents de la bergère:

À peine encore le couchant brille
Un peu, là-bas;
La nuit s'avance et notre fille
Ne revient pas.
Femme, dis-moi: Dis-moi *Marie*,
Quel accident
Serait échu dans la prairie
À notre enfant?

S'il est vrai que le double sens ne peut exister que dans la prémonition ou dans l'imagination qui suit de près ou de loin l'événement, il est certain qu'un philosophe subversif comme le fut Rousseau parvient, d'une pointe de plume, à faire dresser des canons dans le présent le plus proche; que l'acuité de sa réflexion sur le Misanthrope, faussement anodine, révèle une critique sociale – par simple changement de plan – susceptible d'ébranler sérieusement le lecteur qui se voit aussitôt devenir l'acteur. Examinons ce point.

Fabre d'Églantine retint l'extrait suivant de la lettre de Rousseau à d'Alembert sur les spectacles: "Au risque de faire rire aussi le lecteur à mes dépens, j'ose accuser cet auteur [Molière] d'avoir manqué une très grande vérité, et peut-être de nouvelles beautés de situation. (...) Je veux dire qu'il fallait que le Misanthrope fût toujours furieux contre les vices publics, et toujours tranquille sur les méchancetés personnelles dont il était la victime. Au contraire, le philosophe Philinthe devait voir tous les désordres de la société avec un flegme stoïque, et se mettre en fureur au moindre mal qui s'adressait directement à lui. En effet, j'observe que ces gens si paisibles sur les injustices publiques sont toujours ceux qui font le plus de bruit au moindre tort qu'on leur fait, et qu'ils ne gardent leur philosophie qu'aussi longtemps qu'ils n'en ont pas besoin pour eux-mêmes. Ils ressemblent à cet Irlandais qui ne voulait pas sortir de son lit, quoique le feu fût à la maison. – *La maison brûle!* lui criait-on – *Que m'importe!* répondait-il, *je n'en suis que le locataire*. À la fin le feu pénétra jusqu'à lui. Aussitôt il s'élance, il court, il crie, il s'agite; il commence à comprendre qu'il faut quelquefois prendre intérêt à la maison qu'on habite, quoi qu'elle ne nous appartienne pas. Il me semble qu'en traitant les caractères en question sur cette idée, chacun des deux eût été plus vrai, plus théâtral, et que celui d'Alceste eût fait incomparablement plus d'effet; mais le parterre alors n'aurait pu rire qu'aux dépens de *l'homme du monde;* et l'intention de l'auteur était qu'on rît aux dépens du Misanthrope". Rousseau note alors: "Je ne doute point que, sur l'idée que je viens de proposer, un homme de génie ne pût faire un nouveau Misanthrope, non moins vrai, non moins naturel que l'ancien, égal en mérite à celui de Molière, et sans comparaison, plus instructif. Je ne vois qu'un inconvénient à cette nouvelle pièce, c'est qu'il serait impossible qu'elle réussît; car, quoi qu'on en dise, en choses qui déshonorent, nul ne rit de bon cœur à ses dépens". Fabre d'Églantine se sentit cet homme de génie. Alors qu'il était président du district des Cordeliers, il donna, le 22 février 1790 au Théâtre-Français, ce qui devait être considéré comme son chef-d'œuvre, une comédie en cinq actes et en vers: *Le Philinthe de Molière ou la suite du Misanthrope*. Il chercha à faire rire de *l'homme du monde*, qui pouvait être son propre portrait ou celui de ses coreligionnaires engagés dans la révolution, celui que ses détracteurs nommèrent *Philinthe ou l'Égoïste*. Il réussit, il fut applaudi. Et sa mort même s'inscrivit dans le sillage qu'il avait tracé – révolutionnaire qui joue la tragédie et tragédien qui joue la révolution –: alors qu'il se trouvait debout sur la charrette des condamnés, y ayant emporté ses manuscrits, il s'étonna qu'une pièce ayant pour titre *L'Orange de Malte* eût disparu. "Ce n'est pas assez de m'assassiner, il faut dépouiller celui qu'on égorge",

hurla-t-il. Danton lui aurait répondu: "Des vers, avant huit jours tu en feras plus que tu en voudras, et nous aussi". Cette exclamation et cette répartie ont certainement été inventées après coup et accentuent la vie théâtrale des visées d'hommes entraînés dans la tourmente révolutionnaire.

Fabre d'Églantine et Collot D'Herbois

Engagé par Saint-Gérand, le directeur du Théâtre de Châtelaine à Genève, dès la saison 1781-1782, Fabre d'Églantine fut apprécié comme comédien dans *La Coquette corrigée*. Le naturel de son jeu plaisait au public. Il écrivit à sa femme qui était en voyage à Mâcon: "J'ai plus de ressources et d'espérances ici que dans tout le reste du monde. On me persécute pour continuer mon journal à Genève; j'y puis trouver de l'ouvrage dans plus d'un genre. Si je veux aller débuter à Lyon, je n'ai qu'un pas; il y a vingt troupes tout à l'entour". C'est à Lyon qu'il se lia avec Collot D'Herbois, peu avant que celui-ci devînt le directeur du Théâtre de Neuve à Genève[120]. Roussel d'Épinal rapporte une anecdote assez curieuse et qui n'a d'intérêt que parce qu'elle a été utilisée contre Collot D'Herbois bien après les événements.

Tenant à présenter lui-même son œuvre, avant le lever du rideau, Fabre d'Églantine annonça au public lyonnais: "Puisque vous aimez à me siffler, je vous annonce que l'on va donner une tragédie de ma façon, intitulée *Vesta* et vous pourrez la siffler à votre aise". Ce discours fut suivi d'un concert de sifflets. La tragédie fut chahutée et les acteurs eurent peine à venir à bout de *Vesta*.

C'est cette étrange provocation qui a fait accréditer le désir de vengeance ressenti par Collot D'Herbois lors de la prise de Lyon défendu par le royaliste Précy[120], et qui a fait dire à des historiens partisans que Collot D'Herbois avait prononcé ces mots revanchards: "Les Lyonnais ont employé des sifflets… Nous emploierons contre eux un instrument plus tranchant".

Aléas et tracas genevois

Voici, tel que le rapporte le journal manuscrit d'Ami Dunant, quelques faits ayant eu lieu pendant la période durant laquelle Collot D'Herbois dirigea le Théâtre de Neuve à Genève.

Du dimanche 9 mai 1784

La nouvelle troupe de comédiens commença à représenter. Ils avaient mis dans l'affiche, pour la première fois: les comédiens ordinaires de cette ville donneront *L'Orphelin de la Chine* [Voltaire]. Il y eut fort peu de monde aux premières loges. Les comédiens étaient mal habillés et jouaient médiocrement.

1784

Le 5 octobre, il y a eu une représentation au profit de l'hôpital qui lui a valu 65 louis; l'on dit que 300 personnes se sont abonnées pour l'hiver prochain.

On assure que les deux directeurs du Spectacle [Derbois et son associé Desplaces] dépensent pour la troupe par an, 100'000 livres de France, qu'ils doivent avoir 20'000 livres de gain à partager; ainsi Genève dépense 125'000 écus par an pour la Comédie.

(*) Hors Scène:
Chronique XX
Vedettes et victimes.
Chronique XXI
Scène et société.

Sources:
Charles Vellay: *Œuvres politiques de Fabre d'Églantine* (1914).
Louis Jacob: *Fabre d'Églantine, chef des "Fripons"* (1946).
Ami Dunant: *Journal manuscrit* déposé à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève.
J.-J. Rousseau: *Lettre à Monsieur d'Alembert sur les spectacles* (édition de 1897).

1785

Le 13 avril, il y a eu pour la première fois des ballets à la Comédie qui ont attiré beaucoup de monde. Le Sr. Derbois a fait venir un Espagnol et sa fille qui dansent parfaitement et se conduisent bien. Le 21 avril, les deux membres du Conseil qui siègent au Consistoire ont été priés de parler à la Commission du Conseil qui veille sur la Comédie pour que l'année prochaine il n'y ait plus de ballets et que, jusqu'à leur fin, on prévienne les fâcheuses conséquences qui résultent des mœurs des figurants et figurantes.

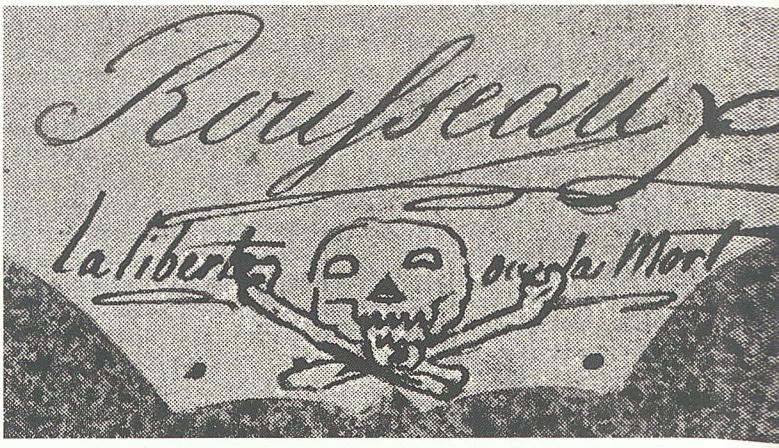
1786

Le 10 février, le bal de la Comédie a été très médiocre; il n'y avait que 300 personnes. Plusieurs étaient peu connues ou étaient très jeunes. Le 3 mars, le quatrième bal de la Comédie a eu lieu. Il y avait assez de monde et tout s'est bien passé. Le 4 avril, jour de la réception des catéchumènes garçons, Le Sr. Derbois, le matin, avait fait mettre les affiches pour la Comédie. Deux heures après, le Conseil lui ordonnait de les faire ôter, ce qui fut exécuté. Le 7 avril, le Sr. Desplaces, associé au Sr. Derbois pour la direction du Spectacle, a présenté requête au Conseil pour qu'il lui permît de faire jouer la comédie jusqu'à Pentecôte, vu que le Sr. Derbois, après Pâques, s'en va à Paris chercher des acteurs et les engager pour 18 mois à commencer en octobre prochain; on lui a refusé sa demande et le Spectacle sera fermé depuis Pâques. Le 8 avril, le Sr. Derbois a demandé, vu la fin prochaine du Spectacle, de donner le lundi, à dixième semaine de Pâques, deux représentations. Le Conseil lui a refusé. Le 13 avril, le Consistoire ayant fait prier le Conseil d'empêcher la représentation de hier mercredi avant Pâques (...), le Conseil a répondu qu'il n'y avait que ce moyen de terminer un procès entre le Sr. Derbois et deux actrices. Il y eut un monde prodigieux et cette représentation a valu 80 louis. Le Consistoire se plaignit aussi de ce qu'on avait joué, il y a quelques jours, une pièce très indécente intitulée *La triste Journée*. Le Sr. Derbois n'ayant pas payé le loyer du Spectacle, le Comité a fait mettre les scellés sur son magasin jusqu'à ce qu'il leur paye.

1787

Il n'y eut que deux bals de souscription au profit du directeur de la Comédie. Il y a eu moins de souscrivants que l'année dernière.(*)

Le mardi 3 avril 1787, l'on a fait la clôture du Spectacle; le Sr. Derbois qui remet sa place de directeur au Sr. Saint-Gérand a prononcé un compliment de reconnaissance sur quelques accusations à lui faites.



(121) Chronologie ultérieure:
Guillaume Tell de Sedaine, musique de Grétry (1791).
Guillaume Tell de Schiller (1804).
Guillaume Tell de Rossini (1829).

(*) Hors scène
Chronique VII
L'œuvre.

(**) Hors scène
Chronique IV
Le fanatisme.

Guillaume Tell, patron des sans-culottes.

L'usage d'un mythe

Figure mythique de l'indépendance helvétique, Guillaume Tell est identifié à l'époque révolutionnaire au héros tyrannicide, à Brutus avec lequel il trône en maître de l'émancipation des peuples[121].

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, en Suisse, le Bernois Samuel Henzi lutte contre l'oligarchie de son milieu. Aussi est-il décapité en 1749. Sa tragédie *Grisler ou l'Ambition punie* ne sera publiée qu'en 1762 et de façon anonyme. La singularité de cet ouvrage, écrit en français, réside dans la manière de s'attaquer au pouvoir patricien.

Grisler a un fils, Adolphe, qui aime Edwige, la fille de Tell. La découverte de cet amour et l'offense de Tell qui n'a pas salué l'insigne chapeau du Gouverneur, irrite Grisler au point d'exiger du père d'Edwige qu'il tire une pomme sur la tête de son enfant. À la fuite qu'Adolphe propose à son amoureuse, Edwige préfère montrer l'exemple de son supplice. Le fils du bailli se dresse alors contre son père et prend la tête de l'insurrection. Une fable où la passion parle de politique.[*]

Cependant, la première tragédie ayant connu une existence théâtrale en France, et non la moindre, sur ce même sujet, est le *Guillaume Tell* de Lemierre (1721 ou 1723 ou 1733-1793), une œuvre représentée à Paris le 17 novembre 1766 au Théâtre-Français et qui fut jouée sept fois, l'illustre Le Kain y tenant le rôle principal. Trois innovations pouvaient étonner le spectateur à cette époque: les passions étant l'apanage des princes, il devait paraître bien renversant que le héros fût un simple paysan; par ailleurs, il s'agissait d'un drame sans amour, dans lequel l'épouse de Tell, Cléofé, y tenait un rôle assez secondaire. Or, la place de la femme, au théâtre surtout, se devait d'être mieux servie. Enfin, la conspiration de Tell et de ces trois factieux, quoique discutée à la Cour, nous assure Beat Fidel Zurlauben, le commandant de la garde suisse, était bien surprenante; car l'invraisemblance de l'épreuve de la pomme fut sans doute perçue comme la bizarrerie de Caligula qui fit admettre son cheval au Consulat, ou celle de Domitien qui décida de convoquer le Sénat romain pour délibérer de l'assaisonnement d'un turbot.

Dès 1767, à peine une année après la création de cet ouvrage, *Guillaume Tell* fut imprimé à Genève, chez P. Pellet et fils; aussi, n'est-il pas interdit de supposer que le feu de l'esprit répandu par le héros de l'indépendance helvétique ne soit pas sans rapport avec l'incendie du théâtre de Rosimond[**], survenu en 1768.

Vingt-cinq ans plus tard, l'actualité trouvera son modèle dans cette tragédie de Lemierre qui sera applaudie dans toute l'Europe, bien que l'éditeur du répertoire du Théâtre-Français ait estimé que ces ovations "devaient faire date dans l'histoire d'une littérature dégénérée". Les plus grands acteurs du moment, Larive, puis Talma succédèrent à Le Kain dans le rôle de Guillaume Tell. Des sections révolutionnaires prirent le nom de Guillaume Tell devenu

M

Le Sieur D'HERBOIS, à pris la liberté de se présenter chès vous, pour vous prier d'honnorer de votre presençe le Spectacle de Jeudi prochain premier Mars 1781, on donnera pour son Benefice une premiere representation de

GUILLAUME TELL,

Ou Les REPUBLICAINS VENGÉS,

Tragedie en cinq Actes en vers de *Mr le Mierre*, Tirée de l'histoire des Suisses, ornée d'une nouvelle decoration, du Costume & des accessoires qui lui sont an logue. Suivie de

L'AMOUR & LES GRACES,

Comedie en un Acte & en prose de *saint-Foix* ornée de plusieurs airs & vaudevilles (dont monsieur *I. A. Colizzi* a nouvellement fait la Musique.) dans la quelle Piece *la Dame d'Herbois* qui n'a encore joué sur aucun Theatre, debutera par le Rôle *d'Euphrozine*, & Meldemoiselles *Baïon ainée, & Cadette* rempliront l'une le Rôle de *Venus*, & l'autre celui *de l'Amour*. le Spectacle sera terminé par

LES QUADRILLES DE CYTHERE,

Nouveau Ballet demi Caractere; dans le quel la jeune DEMOISELLE MARTIN executera differentes entrées.

Ceux qui desirent arretter des loges ou des places sont priés de s'adresser ches Mr *d'Herbois*, logé chez le Sieur *Derieux* près de la Comedie.

On Commencera a 6 heures & demie.

H. CONSTAPEL Libraire dans le *Houistraat* a la Haye a imprimé & debite la Tragedie de GUILLAUME TELL, avec les Noms des Acteurs a la Haye. L'AMOUR & LES GRACES Comedie de saint foix a 11 sols la piece. Le même Libraire debite les nouveautés suivantes; LES OEUVRES DE THEATRE DE MR COLLOT D'HERBOIS, un Volume gr: 80 a *f* 1 10 les OEUVRES DE THEATRE DE MR FENOUILLOT DE FALBAIRE un volume 80 avec fig a *f* 1-8 le THEATRE DE SAINT FOIX 2 vol a *f* 2 *Les annales* DU REGNE DE MARIE THERESE avec le portrait de l'Imperatrice, ouvrage suberieurement bien ecrit à *f* 1. LUCIE ou *les parents imprudents* drame de Mr *d'Herbois* THAMAS KOULIKAN Tragedie nouvelle, de Mr du *Buisson*, Suivie d'un abrégé de la vie de Thamas Koulikan. L'ANTIPATHIE POUR L'AMOUR Comedie nouvelle a 11, sols & plusieurs autres pieces. de meme qu'un petit assortiment D'ALMANACS DE PARIS avec des tres Belles Estampes, dans toutes sortes de relieures.

(122) Marie-Anne Fleury (1761-1818) fut l'élève de Larive et débuta au Théâtre-Français en 1786, dans le rôle d'Hypermnestre, appartenant à l'œuvre éponyme de Lemierre.

sinon un dieu lare, du moins un sécularisé patron. L'une d'elle, à Paris, avait élu domicile dans l'église Notre-Dame-des-Victoires [affectée en 1791 au service paroissial sous le nom de Saint-Augustin des Petits-Pères], rebaptisée en 1793: *le Temple de la Morale*. À Genève, en 1794, le cercle des sans-culottes de Guillaume Tell tenait ses réunions à la rue d'Enfer. Par ailleurs des musiciens comme Le Mierre de Corvay (1770-1840) composèrent des pots-pourris pour le forte-piano dont l'un: *La révolution du 10 Août 1792* fut dédié "aux mânes de Guillaume Tell".

L'esclandre du mythe

Saint-Gérand, le directeur du Spectacle à Genève, ne put achever le mandat que prévoyait son contrat au Théâtre de Neuve, allant de Pâques 1789 à Pâques 1795. À la fin de l'année 1791, *Guillaume Tell* provoqua un tel scandale que le théâtre fut fermé. En 1792, les comédiens ne furent plus reçus à Genève. L'année suivante, le 25 mars 1793, s'ouvrit le Club de la Comédie, composé d'Égaliseurs, voués aux idéaux de la Révolution. En 1794, on l'a signalé dès la première documentation de Scènes de l'Histoire, le théâtre fut aménagé en filature. Ami Dunant rapporte de la façon la plus circonstanciée les heures mémorables durant lesquelles les Genevois accueillirent *Guillaume Tell*, cinq cents ans après l'acte fondateur de la Confédération suisse: le pacte de 1291.

Le 25 octobre 1791

Messieurs Horace Gardel, Decerve, Coindet et Pinon allèrent à MM. les Syndics faire une représentation verbale pour que la Comédie restât par ici cet hyver.

Le 26 octobre 1791

Un certain ordre de gens peu connus demandèrent, lorsqu'on publia les pièces que l'on jouerait le lendemain, que l'on annonçât *Guillaume Tell*, que la Comédie restât à Genève, et firent assez de bruit. Depuis quelques jours le Spectacle était plein parce que le Sr. Larive et Mlle Fleury[122], grands acteurs dans le tragique, représentaient; la recette allait à 80 louis. Larive avait 20 louis par jour.

Le 28 octobre 1791

Le Conseil opina sur une requête du Sr. Saint-Gérand, directeur du Spectacle, qui demandait au Conseil de pouvoir encore jouer le 1er et le 2 novembre; qu'il donnerait *Guillaume Tell* le 2, qu'il serait très difficile que ses acteurs fussent prêts avant ce jour-là: le Conseil décida de s'en tenir à son précédent avis qu'il n'y aurait point de comédie cet hyver et que le Spectacle serait fermé dès le 1er novembre, mais qu'il fallait que le 31 octobre sa troupe jouât *Guillaume Tell*. Le 29, comme on ne l'annonça pas après la deuxième pièce, [le programme] ne devant être annoncé que le dimanche 30, des demandes tumultueuses recommencèrent avec des propos et menaces insultantes; des citoyens crièrent qu'il ne fallait pas la donner et firent entendre des sifflets; d'autres dirent à MM. les Syndics que si demain l'on voulait faire la loi au gouvernement et que l'on fît du bruit et que l'on tînt de mauvais propos, il ne fallait pas que l'on jouât le 31, ce que le Conseil résolut, sachant par le Comité central qu'il serait soutenu.

(*) Hors scène:
Chronique X
Un panégyriste.

Scènes de l'Histoire:
Documentation 14

Le 30 octobre 1791

Il y avait beaucoup de monde au Spectacle. Après la pièce, jouée tranquillement, un acteur vint annoncer ce que l'on jouerait le lendemain. À l'instant, plusieurs voix crièrent: "Nous voulons *Guillaume Tell* "; d'autres dirent: "Nous ne le voulons pas" et sifflèrent. Le bruit devint si fort de part et d'autre que l'on baissa la toile; quelques minutes après on la leva, l'on commença la deuxième pièce, mais on ne put la continuer par [la faute] des lanceurs, des sifflets, des petits tambours, des trompettes. L'on jetait sur le théâtre des pommes, des pierres, des planches... On éteignit les lumières de l'orchestre. Toutes les dames s'en allèrent; les Auditeurs firent finir le Spectacle, ordonnèrent à chacun de se retirer. L'on obéit, quoi qu'il y eut assez de gens échauffés qui criaient "À l'eau!", "À moi les gens de Grenus!"; il y eut quelques coups de pied et quelques soufflets donnés.(*)

Ils avaient promis de ne sortir que d'après les ordres de M. le lieutenant Naville. Ils désiraient de tomber sur les tapageurs en envoyant à tout moment des messages à M. Naville, qui leur fit dire qu'il espérait que tout finirait sans leur secours, voulant éviter des voies de fait dont les suites auraient pu être graves.

L'on avait augmenté les postes et il y avait depuis deux jours, les soirs, un piquet de cent citoyens armés au Bastion de Hollande; comme l'on craignait des rixes dans la nuit, l'on fit beaucoup de patrouilles; il y avait même des factionnaires dans les rues attenantes à la Maison de Ville. Le Conseil y resta assemblé jusqu'à dix heures et décida que l'on ne jouerait plus. Le Sr. Foulquier, après la pièce, jeta sur le théâtre deux couronnes avec des vers qui furent lus en faveur du Sr. Larive et de Mlle Fleury.

Le mythe en œuvre

Peu avant d'exercer leur activité à Genève, Fabre d'Églantine et Collot D'Herbois s'étaient produits en Hollande, celui-ci jouant le rôle de *Gessler*, le 1er mars 1781, à La Haye [il y fit débuter son épouse], celui-là interprétant *le Misanthrope* à Maëstricht, le 12 avril 1779. Lemierre et la tragédie dans la Révolution. Molière et la comédie du Pouvoir. Inspirateurs et acteurs avaient pris rendez-vous ici, dix ans avant de monter sur le plateau de la politique. En 1790, Fabre d'Églantine retrouva Collot D'Herbois au sein d'une Commission chargée d'examiner les "libertés du théâtre" à Paris. Les auteurs les plus connus y siégeaient: Beaumarchais, Chénier, Sedaine, Lemierre, entre autres.

Si Fabre d'Églantine vota la mort du Roi [21 janvier 1793] sans appel ni sursis, Collot D'Herbois vota non seulement la mort du Tyran-Capet, mais également celle de Robespierre [28 juillet 1794]. Envers Louis XVI, cette sanction, ne serait-ce que par sa valeur symbolique, s'imposait à lui. Les raisons qui poussèrent Collot D'Herbois à frapper l'Incorruptible sont à rechercher dans le jusqu'au-boutisme de l'ancien directeur du Spectacle de Genève qui ne pouvait tolérer ni le culte de la personnalité dont jouissait, ne serait-ce que par la désignation même d'Incorruptible, Robespierre, ni le déisme que celui-ci manifestait ostensiblement. Ce jusqu'au-boutisme conduisit d'ailleurs Collot

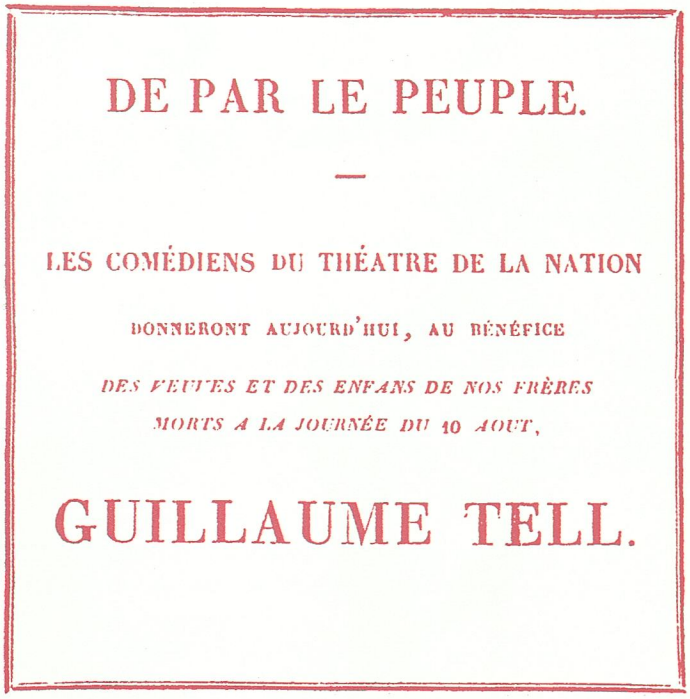
Sources:
Jan Fransen: *Les comédiens français en Hollande* (1925).
M. Schenker: *Guillaume Tell à travers les âges dans la poésie et la peinture.* Guillaume Tell à Genève (1934)
A.-M. Lemierre: *Œuvres complètes* (édition de 1810).
Joseph-Abraham Benard, dit Fleury: *Mémoires* (édition de 1835).
S. Henzi: *Grisler ou L'Ambition punie* (1985) [in *Telldramen des achtzehnten Jahrhunderts.* M. Gsteiger et P. Utz].
M. Carlson: *Le Théâtre de la Révolution française* (1970)
D. Hamiche: *Le Théâtre et la Révolution* (1973)

D'Herbois au contrôle de l'idéologie révolutionnaire, c'est-à-dire à la santé de sa culture.

Deux mois après la nomination de Collot D'Herbois en qualité de président de la Convention nationale, le 2 août 1793, la Convention promulguait une loi dont l'article 2 stipulait: tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé, et ses directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois. Par décret, il était en outre prescrit à certains théâtres de Paris de jouer chaque semaine, aux frais de la République:

Brutus (Voltaire); *Caïus Gracchus* (Chénier); *Guillaume Tell* (Lemierre).

C'est dans ce contexte que survint l'arrestation des comédiens qu'il est d'actualité de rappeler, car ce sont les créateurs des rôles de Figaro (Dazincourt), Suzanne (Louise Contat), Grippe-Soleil (Larive), dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais qui en furent, parmi d'autres, les victimes. Félicité Sainville, la sœur du célèbre acteur Fleury, avait été la camarade de Collot D'Herbois à Bordeaux [en 1772] où ils avaient joué ensemble la comédie. Elle avait aidé le futur révolutionnaire, l'auteur de *Lucie*, sa première pièce, dans une ténébreuse affaire. Lorsqu'elle vint à lui dans l'intention d'obtenir l'élargissement de son frère, Collot D'Herbois, qui n'avait pas oublié que Félicité Sainville avait été, en Autriche, le professeur d'éducation littéraire de Marie-Antoinette, lui répondit assez théâtralement: "Tu priais pour moi autrefois; les temps sont bien changés! Maintenant, tu viens me supplier, mais n'espère rien! Ton frère est un aristocrate; il la dansera comme les autres".


DE PAR LE PEUPLE.

—

LES COMÉDIENS DU THÉATRE DE LA NATION

DONNERONT AUJOURD'HUI, AU BÉNÉFICE

DES VEUVES ET DES ENFANS DE NOS FRÈRES

MORTS A LA JOURNÉE DU 10 AOUT,

GUILLAUME TELL.

Du côté de Coppet, du côté de Ferney

D'un château à l'autre

C'est en 1784 que Jacques Necker, le père de Madame de Staël, acheta au banquier Thélusson le château de Coppet. Il le paya 500'000 livres, argent de France, soit 333'333 florins 6 sols 4 deniers, argent de Berne; plus 121 979 florins pour le droit de mutation, le "laud", exigé par Leurs Excellences bernoises, somme qui représentait un peu plus du tiers du prix d'acquisition.

Voltaire s'installa en 1759 à Ferney, tout en négociant l'achat du château de Tournay, à Pregny, destiné à lui servir de théâtre. Le tableau qu'il brosse de ce domaine est assez coloré: "Une masure, faite pour les hiboux, un comté à faire rire, un jardin où il n'y avait que des colimaçons et des taupes, des vignes sans raisins, des campagnes sans blé et des étables sans vaches"...

Peu avant, le 1er février 1755, Voltaire avait demandé aux magistrats d'habiter sur le territoire de la République de Genève en dépit de la confession propre à son baptême [les lois genevoises interdisaient aux catholiques l'acquisition d'un immeuble sur le territoire]. Le Conseil donna son autorisation. On tourna la difficulté en faisant signer l'acte d'achat par Robert Tronchin, banquier à Lyon. Voltaire fournit 87'000 livres pour l'achat des "Délices", la maison de M. Mallet à Saint-Jean, étant entendu que cette propriété reviendrait au conseiller Tronchin dès le départ du philosophe moyennant un remboursement de 38'000 livres. Le 24 mars, Voltaire écrit: "Les Délices sont maintenant mon tourment; nous sommes occupés, Mme Denis et moi, à faire bâtir des logis pour nos amis et pour nos poulets, nous faisons faire des carrosses et des brouettes; nous plantons des orangers et des oignons; des tulipes et des carottes; nous manquons de tout; il faut fonder Carthage".

Portraits et autoportrait

Saint-Beuve use d'une comparaison pour décrire des lieux et dépeindre des gens de lettres; or, cette comparaison, qui est à l'origine du titre de cette documentation, lui sert surtout à se situer lui-même. "À Coppet, observe-t-il, Mme de Staël nous apparaît dans sa vraie dignité, au centre de sa cour majestueuse. Ce que le séjour de Ferney fut pour Voltaire, celui de Coppet l'est pour Mme de Staël, mais avec bien plus d'auréole poétique, ce nous semble, et de grandiose existence. Tous deux ils règnent dans leur exil. Mais l'un, dans sa plaine, du fond de son château assez mince, en vue de ses jardins taillés et peu ombragés, détruit et raille. L'influence de Coppet est toute contraire; c'est celle de Jean-Jacques continuée, ennoblie, qui s'installe et règne tout près des mêmes lieux que sa rivale. Coppet contrebalance Ferney et le détrône à demi. Nous tous, du jeune siècle, nous jugeons Ferney en descendants de Coppet. Coppet, c'est l'Élysée que tous les cœurs enfants de Jean-Jacques eussent naturellement prêté à la châtelaine de leurs rêves. La beauté du site, l'élégance de la compagnie, la gloire des noms, les promenades du lac, les matinées du parc, les mystères et les orages

inévitables qu'on suppose, tout contribue à enchanter pour nous l'image de ce séjour".

Quelle "épinalerie"! Il n'est de réalité convaincante que l'imaginaire, pourrait-on se dire au seul aperçu de cette prose, et cette impression est renforcée lorsqu'on lit, sous la plume de Madame de Staël, le raccourci peu idyllique de son ordinaire: "Me voici à Genève, dans cette ville où je me suis tant ennuyée depuis dix ans… Dans cet ennuyeux pays, mon temps se dissipe avec des gens à qui je n'ai rien à dire, qui n'ont aucune relation qu'avec le dehors, et me font l'effet de marionnettes qui jouent mal… On vit ici dans un silence, dans une paix infernale, on frémit, on se meurt dans ce néant… J'ai toute la Suisse dans une magnifique horreur"…

D'une lettre à l'autre

Avant de découvrir Madame de Staël en passeuse, en conseillère rusée de l'évasion, il convient de recréer le climat d'insécurité que les massacres dans les prisons de Paris ont engendré. Une lettre de Madame Roland, la femme du ministre de l'Intérieur, en est sans doute le meilleur témoignage:

9 septembre au soir 1792.

Robespierre, Danton, Collot D'Herbois, Billaud-Varenne et Marat, voilà les députés de Paris actuellement nommés. On avoit fait conduire à Versailles les prisonniers d'Orléans, pour éviter leur massacre à Paris, n'ayant pu obtenir leur translation à Saumur; des commissaires, allés au devant d'eux, s'étaient efforcés de rappeler les loix de la justice. Ce matin, ils arrivent à Versailles; leur escorte fait arrêter les chariots qui les portoient dans une grande rue, ils barrent les routes et massacrent tout, sur les voitures mêmes. – *Ce n'est pas*, ajoutent froidement les tueurs, *le dernier coup que nous ayons à faire*. Cependant Marat signe et affiche tous les jours les plus affreuses dénonciations contre l'assemblée et le conseil: vous verrés qu'on immolera l'une et l'autre. Vous ne croirés cela possible qu'après l'action et vous en gémirés en vain. Mon ami Danton conduit tout; Robespierre est son mannequin, Marat tient sa torche et son poignard; ce farouche tribun règne et nous ne sommes que des opprimés, en attendant que nous tombions ses victimes. Si vous connoissiés les affreux détails des expéditions! Les femmes brutalement violées avant d'être déchirées par ces tigres, les boyaux coupés, portés en rubans, des chairs humaines mangées sanglantes! … Vous connoissés mon enthousiasme pour la révolution, eh bien! j'en ai honte! Elle est ternie par des scélérats! elle est devenue hideuse! Dans huit jours… que sais-je? Il est avilissant de rester en place, et il n'est pas permis de sortir de Paris, on nous ferme pour nous égorger à l'instant le plus propice. Adieu, faites comme Louvet à la Convention, faites-y comme mon mari, si ce peut être encore un honorable moyen de salut; s'il est trop tard pour nous, du moins sauvés le reste de l'empire des crimes de ces furieux".

Afin d'être utile à ses amis parisiens, voici le moyen que Madame de Staël utilise et explique elle-même consciencieusement dans une correspondance à la princesse d'Hénin: "Tout le secret de cette entreprise suisse est fort simple. On choisit une femme dont le

signalement soit pareil (à celui de la personne qu'on veut sauver); elle prend un passeport pour aller et revenir de Paris pour une affaire de commerce; la femme suisse va à Paris, fait viser son passeport en entrant à la frontière, va à la section et à la commune de Paris faire apposer des visas pour repartir, et cède son passeport, son extrait de battistaire, ses lettres de bourgeoisie, tous ses papiers qui l'attestent suisse, à la dame qu'on veut sauver. En passant par une autre route, rien ne peut faire qu'on soit arrêté; il n'y a pas encore eu d'exemple d'un tel malheur; mais dans ce cas même, j'ai promesse d'un excellent homme qui commande le cordon de la frontière suisse, de réclamer comme suisse, et telle est la singulière coquetterie des Français pour les Suisses, qu'ils ont relâché et renvoyé, sur la demande d'une simple commune, un homme qui avait un passeport suisse si mal arrangé, qu'il était impossible de n'être pas sûr qu'il était un Français. Ce moyen peut s'épuiser si on ne l'employait que dans un an; mais soit qu'ils l'ignorent, soit qu'ils soient bien aises qu'on se déporte soi-même, il n'y a pas un mot de dit nulle part qui puisse inquietter. Je l'ai inventé la première fois pour Mathieu de Montmorency et François de Jaucourt. Ce secret est très simple, depuis les Lyonnais s'en sont servis, et il n'a jamais manqué. Il est impossible de vous prouver que vous n'êtes pas un Suisse, surtout quand vous avez un compagnon vraiment suisse qui vous protège. La femme suisse envoyée cache dans sa poche ou se fait envoyer un passeport non visé sur lequel elle contrefait comme elle peut les visas de la frontière, retourne à la commune après le départ de la dame, et n'est pas reconnue en changeant de costume et présentant un autre nom suisse. Véritablement elle ne craint rien, ou du moins court un risque pour de l'argent comme la moitié du monde. Un homme coûte moins cher à sauver, parce qu'on envoye qu'un homme, et que pour une femme il faut l'homme et la femme".

Délictueuses délices

Au XVIIIe siècle, les comédiens, oiseaux souvent migrateurs, auxquels une sépulture convenable était encore refusée, ont été ordinairement considérés comme des personnes dont la fréquentation était peu recommandable, comme en témoigne une lettre adressée au Consistoire de Genève en 1759 par un expéditeur de Londres. "Le théâtre une fois introduit, sera suivi de tout ce qui peut arriver de plus funeste. Oui, Messieurs, une troupe de scélérats et de femmes abandonnées aux plus infâmes débauches travailleront de concert à ruiner nos habitants, tandis que leurs pièces achèveront l'entière corruption de nos mœurs. Plusieurs de nos jeunes gens se verront forcés par leurs dettes à prendre la fuite, des familles seront désolées par l'égarement de leurs jeunes parentes, le crédit des négociants sera écrasé par les banqueroutes, et nos ouvriers enfin se verront accablés de tous côtés. Depuis que Carouge a été cédé à la Savoie, il est de saine politique d'empêcher nos habitants de rôder dans un endroit qui n'est connu que par des meurtres, des débauches et des enrôlements de force et de finesse. Combien de pères et de mères n'avons-nous pas vus gémir des scènes tragiques qui se sont passées dans ce maudit village, qui n'est qu'un ramas de canailles et de bandits qui s'y sont réfugiés. Point de lâche

(123) Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Département des manuscrits. Ms spécial No 698.

Sources:
Jules Carrara: *Madame de Staël à Coppet* (1911-1914).
Henriette Bancal-des-Issarts: *Lettres autographes de Madame Roland, adressées à Bancal-des-Issarts, membre de la Convention* [introduction par Sainte-Beuve], Paris (1835).
Ulysse Kunz-Aubert: *Le Théâtre à Genève* (1963).
Georges Solovieff: *Madame de Staël, ses amis, ses correspondants: choix de lettres (1778-1817).* No 81, page 117: Lausanne, ce 17 juin [1794]. Ouvrage publié en 1970.

complaisance pour des seigneurs ou d'autres jeunes académiciens étrangers, leurs parents en seraient indignés les premiers. La préférence qu'ils ont donnée à Genève par rapport à sa réputation doit nous engager à la soutenir en prévenant le tort que leur causerait le voisinage et la fréquentation des comédiennes, qui se font une gloire et un mérite de les prendre dans leurs filets pour les plumer".[123]

1759 est une date marquante dans la vie de Voltaire eu égard à sa situation à Genève. C'est l'année où il devient propriétaire du château de Ferney. Il s'était installé aux "Délices", à Saint-Jean, dès 1755, propriété qu'il abandonne en 1765 et qui cesse d'être sa résidence principale en 1760. Pourquoi quitte-t-il les "Délices"? Pourquoi doit-il s'écarter de quelques lieues? Voltaire en donne indirectement lui-même les raisons: "La ville de Calvin devient la ville des plaisirs et de la tolérance… Je corromps toute la jeunesse de la pédante ville de Genève. Je crée les plaisirs, les prédicateurs enragent. Je les écrase. Ainsi soit-il de nos prêtres intolérants et de tous les cagots".

On prend plaisir à réciter la comédie ou la tragédie aux "Délices". Les Genevois Cramer et Tronchin, Voltaire lui-même et sa nièce, Madame Denis, donnent la réplique au grand acteur Le Kain. Les "Délices" deviennent un véritable pôle d'attraction. Les Favre, les Labat, les Butini, les de Saussure-Boissier, les Turrettini, les Buisson y viennent. Monsieur de Lubières, le fils du baron Lange de Lubières, Gouverneur de la principauté de Neuchâtel, déclare "que l'on s'y amuse beaucoup et que, malgré la difficulté de la distance, des voitures, et la fermeture des portes, on s'y rend en foule". Pour Voltaire, Le Kain était "le seul acteur vraiment tragique". Dans son ouvrage *La Comédie-Française, 1680-1880*, Arsène Houssaye rapporte l'anecdote suivante: Le Kain, ayant prononcé sa tirade dans le rôle de Titus d'une manière particulièrement émouvante, le surintendant des théâtres s'incline devant le Roi et lui demande: – Faut-il le recevoir sociétaire? Louis XV répond aussitôt: – Vous voyez bien que je pleure…

On ne le répétera jamais assez: raconter est une fable qui se masque volontiers en fait historique et qui nous conte surtout la motivation ou l'art du narrateur.

Voltaire est au comble de la joie; il écrit: "La plupart de ces messieurs étaient venus à mes Délices; nous nous mîmes à jouer *Zaïre* pour interrompre le cercle. Je n'ai jamais vu verser tant de larmes, jamais les calvinistes n'ont été aussi tendres". Mais la tendresse a ses limites sociales. Le Consistoire s'émeut sérieusement et s'adresse au Premier Syndic ainsi qu'au Conseil. Le pasteur Des Roches déclare "que le sieur Voltaire se dispose à faire jouer des tragédies chez lui, à Saint-Jean, et qu'une partie des acteurs qui les représentent sont des particuliers de cette ville". Derrière la tendresse se cache le venin; derrière l'émotion se devine l'émeute. Les esprits s'échauffent. On finira par brûler certains vers de Voltaire devant la Maison de Ville par la main même du bourreau, selon la pratique à cette époque.

(*) Hors scène:
Chronique VI

"Vous me prêtez par votre jeu plus d'esprit que j'en ai" [Voltaire à Aufresne]

Empêchés de jouir des délices du théâtre à Saint-Jean, les Genevois s'empressent d'aller à Carouge, où Voltaire avait encouragé la construction d'une nouvelle salle de spectacle. En 1759, est créée la pièce de Marcet de Mézières *Diogène à la campagne* dans la petite cité sarde. Puis, toujours extra-muros, les comédiens jouent à Châtelaine, sur un théâtre en bois, rénové en pierres(*) et que Voltaire soutient lui-même financièrement. Par la suite, Voltaire aménage en théâtre une partie du château de Tournay, à Pregny, non loin de Ferney, afin que ses hôtes, en raison de la fermeture des portes de la ville de Genève, puissent également y passer la nuit. Non seulement Le Kain, mais Aufresne [Jean Rival 1728-1804], qui fut le plus grand comédien genevois du XVIIIe, jouèrent tant à Carouge qu'à Châtelaine. Les qualités exceptionnelles de cet acteur ont été relevées par Goethe: "Aufresne n'était ni beau, ni imposant; mais d'une nature noble et agréable. Il savait joindre l'art au naturel et le naturel à l'art". Frédéric-le-Grand, le Roi de Prusse, écrivait à Voltaire, le 24 juillet 1775: "Le Kain a joué les rôles d'Œdipe, de Mahomet et d'Orosmane: pour l'Œdipe nous l'avons entendu deux fois. Ce comédien est très habile; il a un bel organe, il se présente avec dignité, il a le geste noble, et il est impossible d'avoir plus d'attention pour la pantomime, qu'il en a. Mais vous dirais-je naïvement l'impression qu'il a faite sur moi? Je le voudrais un peu moins outré et alors je le croirai parfait.

L'année passée j'ai entendu Aufresne: peut-être lui faudrait-il un peu du feu que l'autre a de trop. Je ne consulte en ceci que la nature, et non ce qui peut être en usage en France. Cependant je n'ai pu retenir mes larmes ni dans *Œdipe*, ni dans *Zaïre*: C'est qu'il y a des morceaux si touchants dans la dernière, et de si terribles dans la première, qu'on s'attendrit dans l'une et qu'on frémit dans l'autre. Quel bonheur pour le patriarche de Ferney d'avoir produit ces chefs-d'œuvre, et d'avoir formé celui dont l'organe les rend si supérieurement sur la scène!"

La valeur des acteurs, les efforts de Voltaire pour soutenir et susciter des théâtres, enfin l'importance de l'œuvre dramatique du philosophe donnèrent à la périphérie genevoise un attrait incomparable. Il a déjà été question de la "Grange des Étrangers" du directeur de Spectacle Argus Rosimond. Voltaire fut ravi de cette installation, de cette pénétration, hélas! éphémère, du théâtre au Bastion bourgeois, à la proximité immédiate de la Cité de Calvin. C'est là qu'en décembre 1766 fut donné l'ouvrage de Grétry sur un livret de Blaise et Favart [d'après Voltaire] *Isabelle et Gertrude*. Il ne fait pas de doute que la recommandation de Rosimond au Résident de France fût appuyée par Voltaire. Les Conseils de la ville et le Consistoire ont dû se soumettre à la volonté de la puissance garante en agréant l'édification du théâtre et en accueillant Rosimond; grâce au ciel (!), ils n'ont pas été déçus que le bâtiment brûlât et que son directeur s'en allât en 1768 "ayant les cheveux blancs qui sont comme l'écume des flots après la tempête". Plus qu'aucun événement survenu à Genève au temps de la Révolution française, c'est assurément ce combat pour le théâtre, pour le conflit et non le confort des idées, qui est l'élément précurseur le plus révolutionnaire depuis l'instauration de la Réforme en 1536.

Malice et coulisses

À la fin de l'été 1766, Leopold et Wolfgang Mozart arrivent à Genève. Le 26 septembre, Voltaire écrit à Madame d'Épinay qui l'avait informé de la venue du musicien prodige, âgé de dix ans: "Votre petit Mazart (sic), Madame, a pris, je crois, assez mal son temps pour apporter l'harmonie dans le temple de la Discorde. Vous savez que je demeure à deux lieues de Genève: je ne sors jamais; j'étais malade quand ce phénomène a brillé sur le noir horizon de Genève. Enfin, il est parti, à mon grand regret, sans que je l'aie vu. Je me suis dépiqué en me faisant jouer sur mon théâtre de Ferney des opéras-comiques pour ma convalescence; toute la troupe de Genève, au nombre de cinquante, a bien voulu me faire ce plaisir".

Parmi les acteurs faisant partie de la troupe de Rosimond se trouvait Félicité Sainville[124], la sœur du comédien Fleury qui l'accompagna à Genève où il séjourna peu de temps. [En 1771, Aufresne et Félicité Sainville appartiendront à la troupe impériale de la Cour de Vienne où ils tiendront l'un et l'autre les premiers rôles].

Il est fascinant de lire, sous la plume de Fleury, qui fut un témoin averti (et fier de l'être) la description de l'atmosphère fiévreuse de Ferney: "Voltaire nous dirigeait aux répétitions et aux représentations. Je crois le voir encore dans son costume de tous les jours: souliers gris, bas gris de fer roulés, grande veste de bazin, longue jusqu'aux genoux; grande et longue perruque pressée dans un petit bonnet de velours noir, retroussé en casque, et pour compléter le tout, la robe de chambre également de bazin, dont il relevait les angles dans la ceinture de la culotte, quand il nous donnait des répliques. Tout autre aurait eu l'air d'une caricature, mais Voltaire avait une facilité d'entraînement qui se communiquait et faisait tout oublier. Familier et facile quand on n'était pas sur la scène, là il n'y avait que le poète, et peut-être le poète un peu exigeant: plus de plaisanterie, il fallait aller de conviction; il appelait cela de la probité dramatique; aussi comme tout marchait sous l'œil du maître! Je compris comment un tel homme était devenu le premier de son siècle, je compris toute l'importance d'une belle interprétation théâtrale. L'état de comédien en acquit encore plus d'estime à mes yeux. Combien j'aurais voulu retenir quelque chose des belles intonations tragiques qui s'échappaient sous cette voix qu'on disait déchirée, et me semblait à moi le cri de l'aigle! Combien j'aurais voulu saisir ces nuances du sentiment, ces accents de l'âme, ces mouvements pathétiques du vieux Lusignan! Le comédien genevois, qui répétait ce rôle, avait cru y mettre de la vérité en faisant de ce personnage un homme vieux et malade. – *C'est un homme dont la vie est usée et qui sort de prison,* disait-il. – *Non, non, Monsieur, mille fois non!* s'écriait Voltaire: *c'est un homme qui sort de la tombe. C'est un ressuscité. Faites-le pâle, courbez-le; mais faites-le énergique… C'est un Samuel chrétien, une évocation de l'Évangile, au milieu des feuillets du Coran. Transportez-vous à cette époque; soyez religieux, ayez la foi! Non seulement c'est le missionnaire vis-à-vis de l'incrédule, mais c'est le soldat du Christ vis-à-vis de sa fille. C'est le père qui sauve l'âme de son enfant. Le pur sang des rois chrétiens qui*

Sources:
P. Chaponnière: *Voltaire chez les calvinistes* (1931).
U. Kunz-Aubert: *De l'influence du théâtre français dans le monde: le comédien Aufresne 1728-1804* (1937).
J. et B. Massin: *Mozart* (1970).

ne veut pas que le sang de la fille des rois dégénère. Que l'apôtre soutienne le vieillard! Vous parlez à Zaïre de Dieu: vous parlez devant Dieu, soutenu de Dieu. La grandeur du sujet prête des forces à la faiblesse de l'homme. Ce Dieu est le dieu des croisades. Fanatisez-vous! Eh Monsieur! Vous serez mort au quatrième acte; ne vous ménagez pas! Que les élans du chrétien soient seulement tempérés par l'action paternelle. La comparaison banale de la lampe qui s'éteint et jette ses dernières lueurs est à sa place ici. Voici les nuances et la gradation: apôtre, père, vieillard; tenez, tenez Monsieur! Et aussitôt, joignant l'exemple au précepte, sa figure prend une toute autre expression que celle que je croyais ne devoir jamais le quitter; il s'en dépouille comme d'un masque inutile; il devient Lusignan: ce corps mince et courbé, ces ossements drapés, où l'œil et l'accent donnaient encore la vie, cette main amaigrie qui s'étendait avec un léger tremblement pour dominer ou pour bénir, ou pour attirer à elle l'enfant qu'elle voulait sauver; et, comme dans l'action, sa tête s'était dépouillée de sa chevelure empruntée, cette tête chenue, ce front uni où respirait toute la dignité de l'homme, toute la foi du chrétien mêlée à l'amour du père. Oui, c'était bien en effet une évocation!

Maintenant que je suis de sang-froid, et s'il m'est permis de risquer un peu de critique devant un tel homme, peut-être y avait-il trop de l'inspiré dans toute cette exécution. La voix de Voltaire devenait, à mesure qu'il parlait, perçante ainsi qu'un instrument qui s'échauffe. Était-elle alors maîtresse de lui, ou bien cette surabondance de puissance venait-elle de sa volonté? Était-ce que sa frêle nature eût besoin d'exagération pour sortir hors d'elle-même, et se faire comprendre, ou plutôt que, dans son délire de tragédie, il se transportât au cirque antique et accentuât pour ses vastes proportions et devant ses milliers de spectateurs?"

(*) Hors scène:
Chronique XV
Lire "La fable du coffre-fort", où l'on apprend que B. Brecht avait choisi un cercueil en acier.

La liberté et la mort

"Le PATER, d'un Suisse vraiment libre".

Guillaume Tell, toi qui es le fondateur de nôtre liberté; ton nom soit sanctifié en Suisse; ta volonté soit faite chez nous, à présent comme du tems où tu terrassas tes tyrans; donne-nous aujourd'hui ton courage et ta valeur, et pardonne-nous la couardise avec laquelle nous nous sommes laissés dépouiller peu à peu de nos droits, comme nous pardonnons à tous nos Baillifs et Préposés qui ont été la cause de la perte de nôtre liberté; ne permets point que nous soyons opprimés à l'avenir et délivre-nous à jamais de tout genre d'esclavage. Alors t'appartiendront la gloire et l'honneur et à tous les Suisses la Liberté et l'Égalité.

Amen.

De l'immortalité à l'éternité

D'aucuns assurent que Voltaire, dès son installation à Saint-Jean, indiqua lui-même l'emplacement de son tombeau à l'endroit des Charmilles; que ce qu'il redoutait le plus, c'était le refus d'une sépulture, la violation de son tombeau, la dispersion de ses cendres(*). Cette idée fixe l'obsédait, rapporte Monsieur de Saint-Marc, le confident du philosophe. Il craignait quelque tentative de ce genre de la part du clergé et voulait, après sa mort, être sûr de conserver l'intégrité de son corps; aussi, pendant les six derniers mois de sa vie, parlait-il souvent du respect des Chinois pour leurs trépassés, ou de l'embaumement des Égyptiens, du bonheur de vivre dans un pays où chacun pouvait espérer devenir une momie passable, d'après son état de fortune, et se perpétuer comme il l'entendait. La nièce de Voltaire, Madame Denis, déclarait à ce sujet à son invitée, l'épouse de Monsieur Cramer: "Mon cher oncle ne peut souffrir votre Sauveur Jésus-Christ". Celle-ci rétorquait à son hôtesse: "Messieurs de Voltaire et Rousseau sont jaloux de notre Seigneur parce qu'ils désespèrent de faire une aussi longue sensation que lui"... Ces propos, un peu insignifiants, révèlent cependant un phénomène plus profond: l'immortalité d'un nom, lorsque le corps de son détenteur illustre est devenu poussière et que ses cendres sont dispersées ou destinées à un panthéon, peut servir à fonder une nouvelle religion, à être utilisée au profit des intérêts des vivants contre la volonté du mort, c'est-à-dire précisément contre cela même à quoi sa vie s'est employée. Il y a comme une crainte que l'absence de respect pour le mort occasionne le manque de respect pour le vivant qu'il fut et, en l'espèce, corrélativement, le respect dû à son œuvre. Le mort a droit à sa liberté, non à celle que ses zélateurs et ses détracteurs lui procurent. L'immortalité du nom appartient à l'usage des vivants. L'éternité appartient au mort et au mystère qui l'enveloppe. Il faut distinguer les mots et préserver l'éternité insondable de l'immortalité explicable dont les humains peuvent se satisfaire momentanément.

Liberté chérie, liberté haïe

Les contradictions du pouvoir clérical demeurèrent l'une des cibles de prédilection de Voltaire, en même temps qu'elles furent pour lui une grande source

GUILLAUME-TELL
1307

d'inspiration. Marie-Joseph de Chénier, dans son discours préliminaire à sa tragédie *Charles IX*, observait que Voltaire a plus approfondi dans ses tragédies la morale proprement dite que la politique. Il a combattu durant soixante ans le fléau de la superstition. Sa plume a sans cesse retracé les usurpations du sacerdoce, rarement les prétentions arbitraires des rois et des grands. Il a fait quelques tragédies où le public français entendait au moins prononcer des noms français; mais, parmi ces tragédies, d'ailleurs fondées sur des faits inventés, *Zaïre* est la seule qui soit admirée des connaisseurs, et les Français n'y sont qu'accessoires. Les obstacles qui ont empêché Corneille et Racine de représenter leur Nation sur la scène tragique, existaient encore pour Voltaire. L'allusion, au nom du savoir et de l'intelligence, fait partie de l'Ancien Régime. La nomination, au nom de la générosité et de la sensibilité, de l'humain pris dans la subjectivité de sa nature, appartient à l'homme nouveau que la Révolution exalte. C'est un phénomène d'incarnation, du passage de l'essence du droit divin royal à la sacralisation du droit mondain du peuple. C'est, considéré du point de vue musical, le conflit entre Rameau et Rousseau: la fin du grand opéra français, le classicisme et sa représentation d'un côté; de l'autre, la musique pour le cœur, le goût d'universalité dans la simplicité.

La liberté de Voltaire devint son crime: celui d'avoir lutté soixante ans contre le fanatisme. Or, qu'est-ce qui s'est vengé? Le fanatisme. Encore le fanatisme. Toujours le fanatisme. Il est surprenant de noter que, le 25 octobre 1798, les allusions à la religion furent supprimées dans *Zaïre* [pièce dont les révolutionnaires de 1789 avaient changé le titre en l'appelant: *Le grand Turc mis à mort*] – en raison des valeurs et des principes religieux que cette pièce renferme –; de constater que Voltaire fut la victime de l'ostracisme des censeurs du Directoire, plus sévères encore que ceux qui sévissaient sous la Terreur. La progression est donc bien la suivante: *liberté encensée* de celui qui dénonce; *haro sur ses écrits* que le nouveau pouvoir mutile pour les orienter; *disparition au combat* de cet écrivain sous prétexte du sujet qu'il traite. Moralité: le fanatisme est un phénix. La boucle est bouclée: de la couronne de laurier des honneurs à la mort au champ d'honneur de l'esprit.

Déisme et panthéisme

Lorsqu'on découvre, dans le Pater Noster cité en exergue, combien Guillaume Tell[124], héros tyrannicide d'hier en chair et en os, devient angélique pour les armées françaises de 1798 (à l'usage desquelles ce tract est conçu); lorsqu'on regarde la figure inoffensive exaltant un déisme de bon aloi affiché par l'apôtre helvétique, n'est-on pas surpris de découvrir, dans l'encre de la réaction régnante, que la sensiblerie propre à ce déisme aurait été celle que Voltaire lui-même eût éprouvée?

Il est en effet proprement édifiant de mettre en évidence ce que Monsieur le comte de Latour qui, par passion et par respect (!) de Voltaire, devint quelque temps son secrétaire, a pu rapporter.

Voltaire fait demander à ce jeune seigneur s'il veut être de sa promenade (trois heures du matin sonnaient [paraît-il!]). Étonné de cette fantaisie, Monsieur le comte de Latour croyait achever un rêve quand un

second message vint confirmer la vérité du premier. Il n'hésite pas à se rendre dans le cabinet du patriarche qui, vêtu de son habit de cérémonie, habit et veste mordorés, et culotte d'un petit gris tendre, se disposait à partir. – *Mon cher comte,* lui dit-il, *je sors pour voir un peu le lever du soleil; cette profession de foi du vicaire savoyard m'en a donné envie… Voyons si Rousseau a dit vrai.* Ils partent par la nuit la plus noire, ils s'acheminent; un guide les éclairait avec sa lanterne, meuble assez singulier pour chercher le soleil! Enfin, après deux heures d'excursion fatigante, le jour commence à poindre; Voltaire frappe des mains avec une véritable joie d'enfant. Ils étaient alors dans un creux. Ils gravissent assez péniblement vers les hauteurs; les quatre-vingt-un ans du philosophe pesaient sur lui, on n'avançait guère, et la clarté arrivait vite: déjà quelques teintes vives et rougeâtres se projetaient à l'horizon; Voltaire s'accroche au bras du guide, se soutient sur Monsieur le comte de Latour, et les trois contemplateurs s'arrêtent sur le sommet d'une petite montagne. De là le spectacle était magnifique. Les roches pelées du Jura, les sapins verts se découpant sur le bleu du ciel dans les cimes ou sur le jaune chaud et âpre des terres; au loin, des prairies, des ruisseaux; les mille accidents de ce suave paysage qui précède la Suisse et l'annonce si bien, et enfin où la vue se prolonge encore dans un horizon sans bornes, un immense cercle de feu, empourprant tout le ciel. Devant cette sublimité de la nature, Voltaire est saisi de respect; il se découvre, se prosterne, et quand il peut parler, ses paroles sont un hymne: – *Je crois, je crois en vous…*, s'écriait-il avec enthousiasme; puis, décrivant avec son génie de poète et la force de son âme le tableau qui réveillait en lui tant d'émotions, au bout de chacune des véritables strophes qu'il improvisait: – *Dieu puissant, je crois…*, répétait-il encore. Mais, tout à coup, se relevant, il remit son chapeau, secoua la poussière de ses genoux, reprit sa figure plissée et, regardant le ciel comme il regardait quelquefois le marquis de Villette lorsque ce dernier disait une naïveté, il ajouta vivement: – *Quant à Monsieur votre Fils et à Madame Sa Mère…, c'est une autre affaire.*

Mort aux comédiens!

Due au comédien Fleury, la narration très théâtrale qui précède – unissant l'ascension intérieure de Diogène aux émerveillements sensibles de Rousseau – peut être mise en parallèles avec une description également picturale: la chasse aux sorcières que Collot D'Herbois entreprit contre les gens de théâtre soupçonnés de royalisme et qu'une version des faits, donnée en 1802 par des auteurs peu nuancés – pour ne pas dire tendancieux – a été relatée de la manière suivante.

Note de Collot D'Herbois adressée à Fouquier-Tinville: "Le Comité vous envoie, citoyen, les pièces relatives aux comédiens-français; vous savez, ainsi que tous les patriotes, combien ces gens-là sont contre-révolutionnaires. Vous les mettrez en jugement le 13 messidor [1er juillet 1794]. À l'égard des autres, il y en a qui ne méritent que la déportation: au reste, nous verrons ce qu'on en fera après que ceux-ci auront été jugés".

(Dans ses mémoires, Fleury précise: j'appris que Collot D'Herbois avait écrit à Fouquier-Tinville pour

(125) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 2

(126) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 4

hâter la mise en jugement de six d'entre nous, considérés apparemment comme les plus coupables. Il n'y avait point à se tromper sur l'issue probable de l'affaire. D'après la coutume de la commission, chacun des dossiers envoyés à l'accusateur portait en marge, et en encre rouge, une lettre fatale, indication convenue avec la justice du docile tribunal. Un grand G, c'était la mort; un D, la déportation; un R ordonnait aux juges d'acquitter).

La mort de ces malheureuses victimes paraissait tellement certaine que, le 13 messidor, les ponts et les quais étaient plus garnis encore qu'à l'ordinaire: une foule de curieux était accourue pour les voir marcher au supplice. Mademoiselle Émilie Contat et sa sœur Louise, Mademoiselle Lange, Mademoiselle Raucourt, Fleury, Dazincourt et Larive, comédiens-français, durent leur salut à un simple employé du Comité de salut public, nommé Charles Hippolyte Labussière qui, au péril de sa vie, enleva toutes les pièces qui devaient former leur acte d'accusation: il fut violemment soupçonné, mais ne put être convaincu; car il avait détruit tous ces papiers d'une manière très ingénieuse; il fut au bain, y fit tremper toutes les pièces jusqu'à ce qu'elles fussent presque réduites en mastique, et les lança en petites boulettes, par la fenêtre de la chambre de bains qui donnait sur la rivière.

Honneur au brave et sensible jeune homme à qui la France doit la conservation de ces talents qui font sa gloire et ses délices…! Le Comité de salut public ordonna de rédiger de nouvelles pièces; mais le 9 thermidor arriva [arrestation de Robespierre, le 27 juillet 1794] avant qu'elles fussent achevées.

Des comédiens en liberté

Plusieurs révolutionnaires de renom commencèrent leur carrière comme comédiens. C'est ainsi qu'a été établie la relation[125] entre des futurs révolutionnaires jouant la tragédie, lesquels, à force de (se) représenter sur scène, finissent par devenir d'anciens tragédiens jouant la révolution; de vrais acteurs de l'actualité voués à la tragédie en voulant "présenter" une société d'avenir.

Collot D'Herbois et Fabre d'Églantine en sont des exemples éloquents.

Il est hors de propos d'analyser ici la faculté d'intériorisation des valeurs morales et des règles sociales du comédien, souffrant et jouissant du jeu du paraître et de l'être, qui, pour sortir de ce jeu, pour faire cesser cette tension, s'emploie à fonder des vertus disciplinaires en persécutant des confrères comédiens qu'il désigne d'un doigt vengeur. Sans vouloir donc développer cette question, importante pour saisir le suicide, c'est-à-dire la liberté et la mort à l'époque révolutionnaire, pour comprendre le consentement rationnel à passer sous le rasoir national, il suffit de noter que le comportement de Collot D'Herbois appartient sans doute à certains aspects particuliers qui caractérisent la vie des acteurs.

Après avoir montré Voltaire le patriarche,[126] "le Samuel chrétien" en action sur le plateau, le maître d'œuvre de l'Histoire en metteur en scène de son propre théâtre, luttant sur le terrain même de ses adversaires (la foi et le pouvoir), il convient, pour conclure, de souligner le destin étrange de certains comédiens, car c'est une vraie galerie de portraits

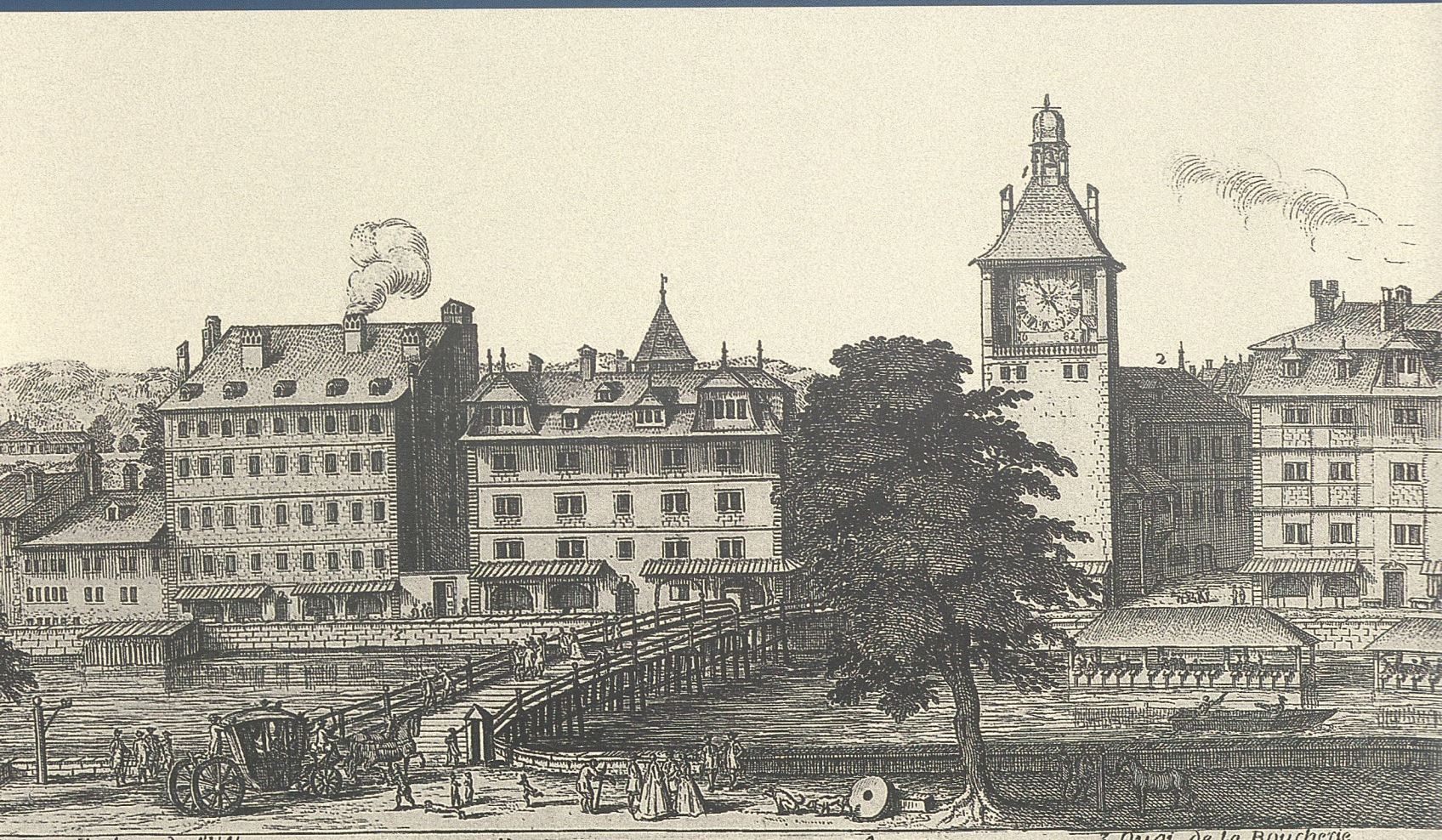
(126) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 4

Sources:
Charles-Guillaume Étienne et Alphonse Martainville: *Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*; tome III (édition de 1802).
Jean-Jacques Rousseau: *Écrits sur la musique* (1768).
Marie-Joseph de Chénier: *Charles IX ou l'École des Rois* (édition de 1790).
Paul d'Estrée: *Le théâtre sous la Terreur, théâtre de la peur 1793-1794* (1913).

bien singularisés (l'image de la société) qui se dessine par cette évocation en même temps peut-être qu'une explication des raisons qu'avaient certains, à Genève notamment, de redouter l'influence du théâtre et des gens de théâtre.[126]

Tandis que Fabre d'Églantine appartenait au parti des *Indulgents* (Danton), Guillaume-Antoine Nourry, dit Grammont (1750-1794) fit partie de celui des *Exagérés* (Hébert). Il débuta au Théâtre-Français en 1779 dans les premiers rôles tragiques. Atteint de la fièvre révolutionnaire, il devint l'un des orateurs les plus écoutés du Palais-Royal. D'Estrée laisse accréditer l'idée que Grammont se vanta d'avoir bu dans le crâne d'un des prisonniers qu'il avait massacrés à Versailles en septembre 1792. Compromis dans le complot des hébertistes, accusé pour sa conduite infâme en Vendée, alors qu'il était adjudant général de l'armée révolutionnaire, il monta sur l'échafaud à l'heure de la seconde fournée des hébertistes [18 avril 1794], avec Chaumette, Gobel et la femme de Jacques Hébert. Simon-Camille Dufresse (1762-1833) fut pensionnaire du Théâtre-Montansier où son interprétation du cardinal de Lorraine, dans la tragédie *Charles IX*, fut admirée. S'appuyant sur des notes du conventionnel Choudieu, d'Estrée observe que, par une coïncidence vraiment étrange, cet homme qui avait béni, au théâtre, les poignards de la Saint-Barthélémy, dirigeait les piques et les sabres des sans-culottes à l'Abbaye, pendant les massacres de septembre. Il quitta le théâtre pour devenir adjudant général, faisant graver une guillotine sur le cachet de l'état-major. Par la suite, il fut nommé baron de l'Empire, et mis à la retraite par les Bourbons lors de la Restauration avec le titre de général de brigade. On a retrouvé une lettre de Madame de la Rochejaquelein qui lui décerne un brevet de loyalisme pour son dévouement à la cause royale (!) À cette souplesse de navigation dans les méandres et métamorphoses d'une société en marche accélérée, on peut opposer le caractère prudent de Jean-Baptiste-Julien-Marcel Naudet (1743-1836), comédien au Théâtre-Français où il joua les rôles des rois et des pères nobles. Modéré et avisé dans ses convictions ouvertes aux idées girondines, il quitta Paris, muni d'un passeport pour la Suisse, lorsque les comédiens furent inquiétés puis arrêtés. Mais surtout, on se doit de citer Claire, dite Rose Lacombe, née en 1770, également comédienne. Avec son ami lyonnais Leclerc, elle fut l'une des inspiratrices du programme des *Enragés,* défendu par Jacques Roux et combattu à la fois par Marat et par Hébert. Le 10 août 1792, elle était en première ligne des combattants et reçut une couronne civique des mains des fédérés. Elle s'empressa d'aller la déposer à l'Assemblée législative. Compromise pour avoir aidé un suspect à fuir, on sait encore qu'en juin 1794 elle vendait des comestibles à la porte des prisons. C'est là sa dernière trace. Militante de la première heure, elle est morte dans l'oubli, lit-on dans les anciennes encyclopédies. Souvenons-nous d'elle en songeant aux mots d'une chanson qui ne cesse d'être nouvelle: *on n'oublie pas… on s'habitue.*

TABAZAN et FOITILLON.



ourou Horloge de l'Isle.
oid du bled

VUË DU PONT DU RHÔNE.

3. Quai de la Boucherie
4. Clocher de St Gervais
5. St Jean

Coins et recoins genevois: un touriste en 1793

Voyager et voir

Au début de l'année 1793, un jeune Saxon de vingt-trois ans, Christian August Fischer (1771-1829), se rend à Genève afin d'y poursuivre ses études. Les notes qu'il laisse, relatives à la vie quotidienne genevoise, notamment sur les pensions, les bains, les cafés et l'hôpital, permettent de se faire une idée sur des scènes de la vie quotidienne dans cette localité; leur style direct annonce les guides modernes employés par ceux qui "font la route", qui s'émerveillent de tout et de rien. Fischer est un précurseur de cette écriture, précieuse pour le voyageur d'aujourd'hui, par laquelle les renseignements courants sont donnés. Derrière ces informations, tout un art de vivre est communiqué, en particulier l'intérêt des médecines naturelles dont on n'a jamais cessé de vanter les qualités. En effet, plus on découvre, plus on redécouvre…

Avant de cheminer dans la description proposée par l'auteur, il convient de signaler que la gravure de Robert Gardelle (1682-1766), reproduite ci-contre – une vue orientée de l'actuelle place Bel-Air – nous montre l'importance de l'eau et insiste sur un arbre, au premier plan, faisant face à l'alignement des bâtiments sis près de la Tour-de-l'Île. Dans la prochaine documentation, cet arbre (de la tentation) réapparaîtra, lorsque la vue opposée, due au même graveur, sera présentée: on y verra alors la Porte-de-la-Monnaie. Que pourront nous confier ce tronc et ce feuillage disparus, situés devant l'hôtel des Balances, disparu lui aussi, là où Casanova vint séjourner à plusieurs reprises?

Pensions

Il y a à Genève des pensions pour messieurs et pour dames. Sur les secondes, j'ai peu de renseignements; je ne crois pas du reste qu'elles soient très fréquentées, Lausanne étant plus recherchée par le sexe féminin. Mais je connais par expérience les pensions pour hommes. Vous en trouverez de tous prix, de trois, quatre, huit, douze, seize louis d'or par mois. Pour ce prix, vous avez la table, le logement, le lit, les meubles, la lumière, le chauffage, le déjeuner même, lorsqu'on l'a stipulé. Une pension de six à huit louis est déjà une des meilleures. Celles de douze à seize louis et plus sont réservées aux princes et à de très riches Anglais.

Dans ces pensions, on vit "en famille", on prend ses repas en commun et l'on organise différentes distractions, surtout si le nombre des pensionnaires atteint quatre ou six personnes.

Un des grands avantages des pensions est d'être reçu, à votre arrivée dans une ville étrangère, par plusieurs connaissances, qui vous admettent dans leur cercle. Car, dès votre entrée en pension, vous n'avez pas à vous occuper d'une société à choisir; il est admis que vous êtes reçu partout, avec votre hôte ou votre hôtesse.

Je vous recommanderai avant tout la famille Scherer, rue Verdaine, maison Gallatin. Leur pension existe depuis quinze ans; ils ont eu plusieurs princes

de Schwarzburg et beaucoup d'Anglais. Le prix habituel est de dix louis par mois, payables une demi-année à l'avance. Propreté, ordre, confort, table, hôtesses complaisantes, tout se réunit en faveur de cette maison.

Bains

Vous avez bien entendu parler du riche et célèbre docteur Tronchin, chez lequel on accourait de Paris, comme auprès de l'Esculape d'Épidaure… Eh bien! ce docteur Tronchin ordonnait uniquement à ses malades hypocondres ou hystériques un régime froid, du lait, et des bains du lac. *Le lac,* se plaisait-il à dire, *est la vraie source de la jeunesse, de la santé et de la force.* De cela, les Genevois et les Genevoises semblent bien se douter, car nulle part ailleurs n'utilise-t-on les bains avec plus d'empressement et de joie, nulle part on ne trouve plus d'occasions d'en prendre. D'abord, quelques mots sur les bains du lac.

Vingt pas avant la Porte-de-Rive, le lac baigne les remparts. Déjà là, vous trouvez une place agréable, tandis que vous pouvez vous cacher derrière les baraques. Si vous voulez aller plus loin, vous suivrez le chemin qui s'éloigne transversalement. Voici, à main gauche, de cent mètres en cent mètres, plusieurs sentiers conduisant tous au lac; vous pouvez y choisir une place. Mais si vous désirez être tout à fait invisible, eh bien, continuez toujours tout droit; là, soudain le lac s'étend devant vous. Vous êtes arrivé aux Bains Lullin, parce que la campagne d'un monsieur Lullin n'en est pas éloignée.

Quelques arbres très touffus, d'un épais feuillage, vous offrent leurs ombrages; quelques bancs de pierre vous invitent à vous asseoir. Descendez au rivage, allez vers un mur qui borde le lac, et derrière lequel vous pouvez vous cacher! C'est un bel emplacement, commode, comme vous le désirez, et où je vous engage à rester. Il y en a encore d'autres. Voulez-vous aller vous baigner sur l'autre rive? Sortez par la Porte-de-Cornavin, suivez la route des Pâquis. Vous trouverez derrière les murs des jardins plusieurs endroits solitaires que vous apprécierez après votre longue course. Tous ces emplacements sont fort recherchés à la période des bains, du commencement de mai à fin octobre.

Aux Bains Lullin, vous trouverez souvent deux cents personnes réunies. Une petite partie est occupée à s'habiller ou à se déshabiller, mais la plupart des baigneurs ne sont pas plus vêtus qu'à leur sortie du sein de leur mère; à part un bonnet de caoutchouc ou un simple mouchoir, ils n'ont même pas une "feuille de vigne".

Quel tumulte! Quels cris! Là-bas l'onde écume sous les coups de deux nageurs, ici, un douillet qui craint l'eau est plongé de force jusque par-dessus les oreilles. Là-bas, deux baigneurs se sont confortablement assis dans l'eau, jusqu'au menton et conversent sur les fonds français et sur la guerre. Un troisième nage, inaperçu, jusqu'à eux; les tire par les jambes, en les faisant enfoncer, et disparaît en éclatant de rire, tandis que les autres, en le maudissant, s'efforcent de revenir à la surface de l'eau. Un autre groupe prend gravement son goûter; arrive un couple de mauvais plaisants; d'une main vigoureuse, ils font plonger ceux qui s'apprêtaient à manger, et les restes du goûter flottent sur l'eau; une lutte s'engage entre propriétaires et délinquants.

Sur la rive, l'un cherche sa chemise, qu'un farceur lui a cachée; un autre s'aperçoit que ses bas ont été échangés; celui-ci ne peut retrouver ses caleçons, celui-là se lamente en réclamant ses souliers. L'un est sans chapeau, l'autre cherche ses jarretières, un autre court affolé parce qu'on lui a rempli sa chemise de poussière. Celui-ci s'est écorché le bras, cet autre a perdu sa bourse et un autre a des éclats de verre dans le pied. Ce sont des allées et venues, des cris, un vacarme comme si tout le lac devait se vider.

Et cette bacchanale – c'est l'expression des Genevois – commence régulièrement à quatre heures de l'après-midi… À cause de ce spectacle, aucune dame comme il faut ne se permet cette promenade durant le bain. Si donc un étranger proposait une promenade aux Eaux-Vives on serait un peu embarrassé de lui répondre. Déjà sonne la cloche du soir; déjà retentit sur les remparts le tambour, signal de la fermeture des portes. Chacun se hâte vers la ville; plusieurs bateaux, remplis souvent de baigneurs à moitié vêtus, voguent vers le port.

Au Rhône, les installations de bains ne sont pas du tout aussi confortables. Si vous connaissez le fort courant du fleuve, vous comprendrez cela facilement.

Comme cependant beaucoup de personnes préfèrent l'eau froide du Rhône à l'eau tiède du lac, elles vont se baigner à la Tour-des-Jardins. Toutefois, je ne voudrais pas vous conseiller de vous risquer au hasard à cet endroit. Si vous choisissez de préférence des bains couverts – et il y en a assez – vous n'avez qu'à vous arrêter devant la maison qui porte l'enseigne: *Bains froids*. Vous trouverez alors dans le fleuve des constructions de planches, couvertes d'un toit; à défaut d'abri, vous vous baignerez sans danger parce que le terrain est sûr. Quelques-uns de ces bains forment une anse dans les rivages et sont ombragés de grands arbres. Vous verrez, par exemple, un emplacement très poétique en face de la colline de Saint-Jean.

Les eaux de l'Arve ne sont en réalité que de la neige et de la glace fondues. C'est pourquoi ces bains peuvent, en certains cas, servir de fortifiant. Il y a un bon emplacement à la Tour-des-Philosophes. Il faut être très prudent dans les autres endroits, l'Arve étant encore plus rapide que le Rhône et ayant des fonds moins sûrs. Du reste, celui qui veut prendre de ces bains doit s'y préparer graduellement par les bains du lac et du Rhône. L'eau paraît encore si froide, qu'on ne peut y rester plus de dix minutes.

Celui qui désire ne pas se baigner en plein air a à sa disposition des établissements de bains. Vous en verrez à Saint-Gervais, dans la partie du faubourg placée entre les deux bras du fleuve et qui se nomme l'Île, et aussi dans la rue Derrière-le-Rhône à droite avant le premier pont qui conduit à Saint-Gervais. Ces maisonnettes sont pareilles à un petit hangar. Quelquefois, il s'agit seulement d'une cloison de planches adossées à une maison construite sur pilotis dans le fleuve. La plupart peuvent être montées ou baissées suivant la hauteur des eaux. La plus grande est située vers la fabrique Fazy, au milieu du Rhône; elle est reliée au rivage par un petit pont. Elle est si vaste que dix-huit personnes et davantage peuvent se baigner agréablement ensemble, et quelques-unes même nager. Mais on s'y ressent de la privation de l'air libre et du soleil, ce qui oblige les personnes délicates à leur préférer les "salles de bains". Dès que

s'ouvre la saison des bains, on annonce plusieurs de ces salles dans la Feuille d'Avis. Les plus réputées et les plus courues sont les bains d'un certain sieur Grobéty. Sa maison est située au bord du Rhône; des chambres et du balcon supérieur, la vue est admirable, toute la rive jusqu'à la pointe de Cologny et le port d'un côté, le pont du Rhône, une partie de Saint-Gervais, les établissements des Pâquis, Sécheron de l'autre, l'eau limpide devant vos yeux, à vos pieds le bouillonnement du fleuve. Ne choisissez aucune des salles de derrière! Prenez les numéros un à quatre, et vous aurez cette vue de votre baignoire. Dans une de ces cabines, vous trouverez toutes les commodités, jusqu'au ruban pour relever les cheveux; rien n'est oublié. La baignoire en cuivre étamé est chaque fois dissimulée par une housse en toile blanchie. Tout est blanc et propre. Et maintenant, vous vous installez confortablement dans votre baignoire, le soleil pénètre joyeusement par la fenêtre, vos regards se perdent sous les verts coteaux, vous entendez le clapotis de l'eau et les chants des fillettes qui s'ébattent au-dessous dans un établissement de bains. Si vous avez un ami avec vous, vous prenez une salle à deux baignoires. Si celles-ci sont toutes occupées, vous pouvez avoir deux salles communiquant entre elles; les parois des pièces sont percées d'une ouverture à coulisses et vous pouvez bavarder à votre aise. Vous pouvez avoir du thé ou toute autre boisson. La femme Grobéty, qui s'occupe de tout, est une femme très brave et très tranquille, qui élève parfaitement ses enfants. Vous jugez de ma surprise en la trouvant avec l'*Émile* de Rousseau dans les mains. Chez Grobéty, on peut se baigner en toute saison.

Cafés

Qui s'attend à en trouver comme à Vienne, à Berlin, à Mannheim, à Leipzig, se trompe tout à fait. Une arcade avec de petites fenêtres, remplie de tables étroites et de tabourets de bois, une paire de mauvais miroirs et quelques vieilles horloges suspendues aux parois sales, une cheminée immense et souvent un grand poêle, le soir deux petites lampes à chaque coin, comme dans une prison, au premier étage une salle semblable avec un billard, tels sont les cafés de Genève. Le plus appétissant se trouvait à l'Hôtel-de-Ville, mais il a fallu le fermer, parce que les Marseillais, c'est-à-dire la canaille genevoise (!), en voulaient au malheureux cafetier.

Cependant, ces cafés sont fréquentés aussi assidûment qu'ailleurs. Celui qui ne parle pas politique joue aux échecs ou aux dames, ou lit les journaux et celui qui veut avoir de la lumière doit la payer. On y trouve, comme partout, l'air empesté, le tapage assourdissant, les cris pour avoir un punch, du café, des liqueurs, de l'orgeat, etc… l'affreuse odeur de tabac, les rendez-vous, les discussions, la lecture des lettres. À l'entrée, devant une table surélevée, siège Madame; elle encaisse l'argent, bavarde avec qui veut bavarder et gronde les garçons.

Pour le Genevois vraiment économe, les cafés sont une chose magnifique. C'est là qu'il se retrouve, son travail achevé, en hiver, à cinq heures du soir, qu'il se fait apporter un verre de limonade pour six sous, reste ainsi assis jusqu'à dix heures, bavarde ou joue de petites consommations et ménage ainsi tout l'hiver son bois et sa lumière. Ainsi s'établit autour de la cheminée un cercle de vieux grognards; ils tisonnent

Source:
Christian August Fischer [traduction en 1941 de Frédéric Barbey]. *Über Genf und den Genfer-See,* (Berlin 1796).

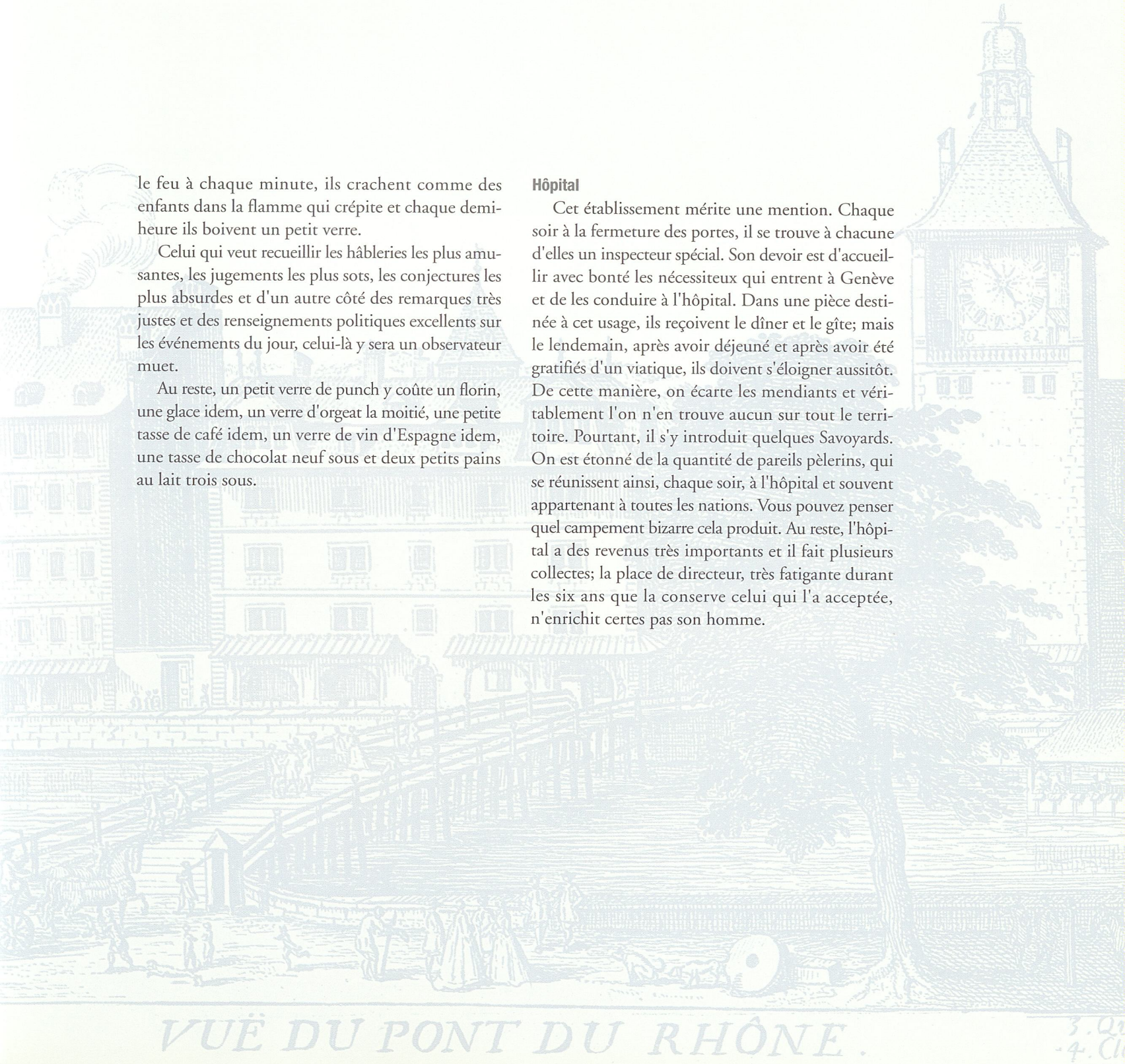
le feu à chaque minute, ils crachent comme des enfants dans la flamme qui crépite et chaque demi-heure ils boivent un petit verre.

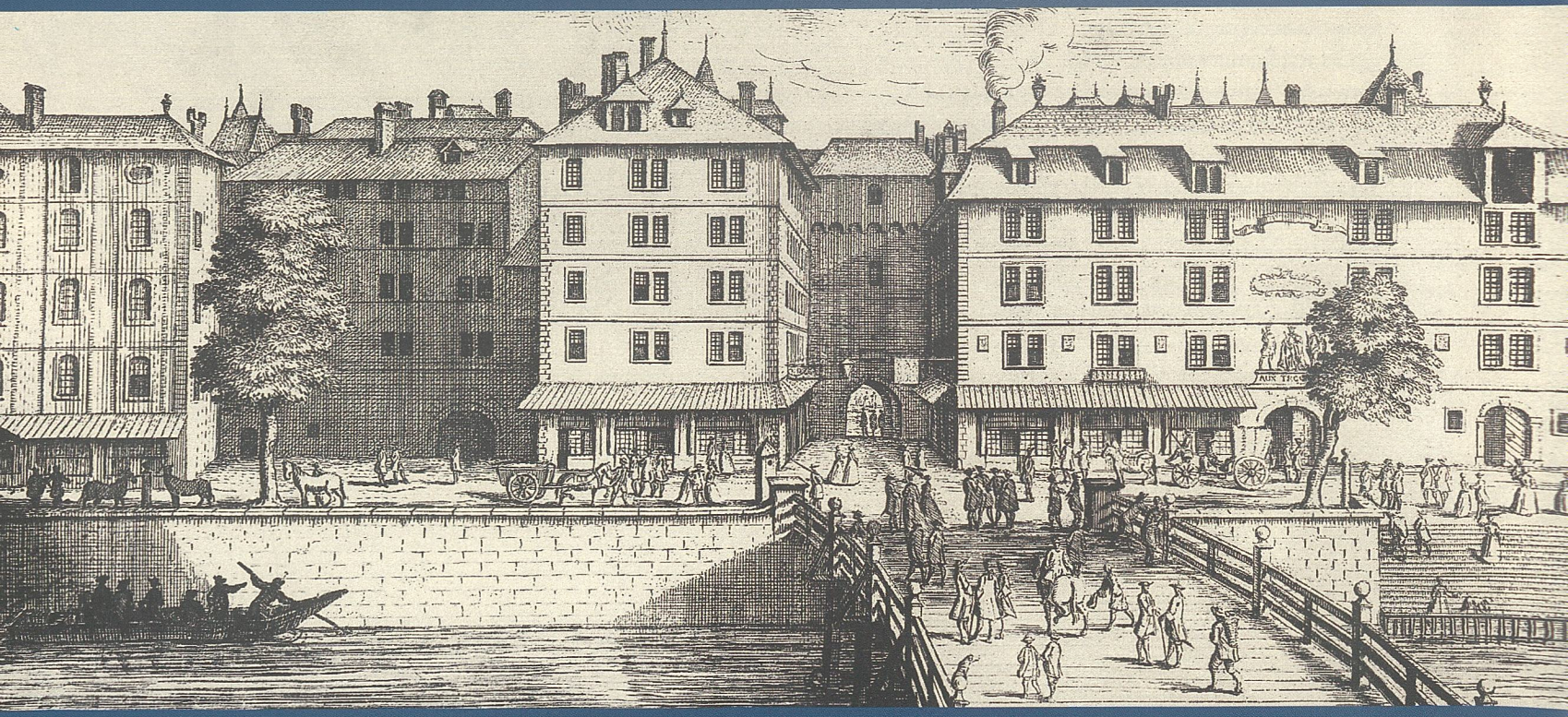
Celui qui veut recueillir les hâbleries les plus amusantes, les jugements les plus sots, les conjectures les plus absurdes et d'un autre côté des remarques très justes et des renseignements politiques excellents sur les événements du jour, celui-là y sera un observateur muet.

Au reste, un petit verre de punch y coûte un florin, une glace idem, un verre d'orgeat la moitié, une petite tasse de café idem, un verre de vin d'Espagne idem, une tasse de chocolat neuf sous et deux petits pains au lait trois sous.

Hôpital

Cet établissement mérite une mention. Chaque soir à la fermeture des portes, il se trouve à chacune d'elles un inspecteur spécial. Son devoir est d'accueillir avec bonté les nécessiteux qui entrent à Genève et de les conduire à l'hôpital. Dans une pièce destinée à cet usage, ils reçoivent le dîner et le gîte; mais le lendemain, après avoir déjeuné et après avoir été gratifiés d'un viatique, ils doivent s'éloigner aussitôt. De cette manière, on écarte les mendiants et véritablement l'on n'en trouve aucun sur tout le territoire. Pourtant, il s'y introduit quelques Savoyards. On est étonné de la quantité de pareils pèlerins, qui se réunissent ainsi, chaque soir, à l'hôpital et souvent appartenant à toutes les nations. Vous pouvez penser quel campement bizarre cela produit. Au reste, l'hôpital a des revenus très importants et il fait plusieurs collectes; la place de directeur, très fatigante durant les six ans que la conserve celui qui l'a acceptée, n'enrichit certes pas son homme.




AUX TROIS

De l'hôtel des Balances au supplice de Damiens

Casanova entre Genève et Paris: prélude et fugue

En face du pont, la Porte-de-la-Monnaie; empruntez-la et vous parviendrez en 1766 à la Grange des Étrangers! À l'extrême droite, l'hôtel des Trois-Rois. À l'extrême gauche, l'hôtel des Balances et l'arbre – témoin d'aventures galantes dont la documentation précédente annonce la déposition. L'hôtel des Balances est le lieu où le cœur du séducteur s'épanche et revient se pencher sur une nouvelle conquête; ce cœur ne craint pas de se percher "sous" l'oreille d'une ingénue théologienne, soupçonnée d'être une dévergondée tant son discours édifie l'âme la mieux entraînée. Car, à trop vouloir percer le Mystère de l'Incarnation, la jeune fille savante finit par parler d'autre chose. Le corps a des secrets que le Mystère de l'Incarnation révèle incidemment, insidieusement, pense Casanova, le sourire aux lèvres, prélude délicat à d'autres appétits.

L'intérêt de cette petite scène théâtrale à trois personnages: l'oncle, la nièce et Casanova, laquelle s'achève par une visite chez Voltaire, réside dans la manière ironique de traiter un sujet grave pour en dévoiler la badinerie érotique. C'est une manière d'aller vers quelque chose de plus effrayant et que la deuxième partie de cette documentation éclaire. Lorsque le supplice [la Croix?] devient spectacle, lorsque la foule se presse pour admirer la torture, pour la consommer avec le condamné et sanctifier la rationalité abominable de la peine [Damiens, qui a porté atteinte à Louis XV, sera conduit à la place de Grève, et sur un échafaud qui y sera dressé, tenaillé aux mamelles, bras et cuisses et gras des jambes; sa main droite, tenant en ficelle le couteau dont il a commis ledit parricide, brûlée au feu de soufre; et sur les endroits où il sera tenaillé, jeté du plomb fondu, de l'huile bouillante et de la poix-résine brûlante, de la cire et soufre fondus ensemble, et ensuite son corps tiré et démembré à quatre chevaux, et les membres et corps consumés au feu, réduits en cendres et jetés au vent]. Quand le peuple tremble et jouit, il est d'une force révolutionnaire inouïe de désigner ce que certains nommeront le vice ou la perversion, mais qui n'est que l'actualité manifeste du plaisir complice de l'ambiguïté qui prend part au supplice et affiche son exhibitionnisme. La Terreur qui se montre ne s'appuie-t-elle pas sur la transe qui se cache? Dire ce que dit Casanova d'une façon certes théâtrale et assez complaisante est bien plus criant que le spectacle lui-même, car c'est le spectateur qui est en cause, le voyeur qui se voit par l'instinct d'un autre voyeur qui l'abuse, ce dernier étant vu par celui qui raconte. C'est bien la strette d'une fugue, quand l'humanité affirme une amoralité où ni le roi offensé, ni le fanatique torturé ne sont respectés en cet instant. Seul l'instinct nu est maître de la scène.

Dans *La Condition humaine,* Malraux en a fait l'observation: "plus il y a de blessés, plus l'insurrection approche, plus on couche", écrivait-il dans un contexte différent.

Casanova entre Genève (la chair et l'esprit)…

À mon réveil, écrit Casanova, un pasteur de l'église de Genève vint me demander si je voulais lui accorder une place dans ma voiture; j'y consentis et je n'en fus point fâché. Ce prêtre était un homme éloquent; théologien de son métier, il répondit aux questions les plus épineuses que je pouvais lui faire en matière de religion. Il n'y avait point de mystère pour lui; tout était raison. Je n'ai jamais trouvé de prêtre plus commodément chrétien que ce brave homme, dont les mœurs, comme je l'appris plus tard à Genève, étaient parfaitement pures. Mais j'eus occasion de me convaincre que sa façon d'être chrétien ne lui était pas particulière, sa doctrine étant commune à tous ses coreligionnaires.

Voulant le convaincre qu'il n'était calviniste que de nom, puisqu'il ne croyait pas à Jésus-Christ consubstantiel à Dieu le Père, il me répondit que Calvin ne s'était jamais donné pour infaillible que lorsqu'il décidait ex cathedra et je le rendis muet en lui citant l'Évangile. Il rougit quand je lui reprochai que Calvin croyait que le pape était l'antéchrist de l'Apocalypse.

– Il est, me dit-il, impossible de détruire ce préjugé à Genève aussi longtemps que le gouvernement n'ordonnera pas d'effacer sur la porte de l'église une inscription que tout le monde lit, et dans laquelle le chef de l'Église romaine est caractérisé ainsi.

– Le peuple, ajouta-t-il, est ignorant partout; mais j'ai une nièce de vingt ans, qui n'est pas peuple sous ce rapport. J'aurai l'honneur de vous la faire connaître; elle est théologienne et jolie.

– Je la verrai avec plaisir, monsieur, mais que Dieu me préserve de raisonner avec elle.

– Elle vous fera raisonner par force, et je crois pouvoir vous assurer d'avance que vous n'en serez pas fâché.

– Nous verrons, mais vous aurez la bonté de me donner votre adresse.

– Non, monsieur, mais j'aurai l'honneur d'aller vous prendre à votre auberge, et je vous servirai de guide.

Je descendis aux Balances, où je fus fort bien logé. C'était le 20 août 1760. En m'approchant de la fenêtre, mes yeux se fixèrent sur un carreau de vitre sur lequel je lus ces mots, écrits avec la pointe d'un diamant: "Tu oublieras Henriette". Me rappelant à l'instant le moment où Henriette m'avait écrit ces paroles treize ans plus tôt, je sentis mes cheveux se dresser sur ma tête. Nous avions logé dans cette chambre lorsqu'elle se sépara de moi pour retourner en France. Accablé, je me jetai sur un fauteuil où je m'abandonnai à mille réflexions. Noble et tendre Henriette, que j'avais tant aimée, où était-elle alors? Je n'avais jamais eu de ses nouvelles, et je n'en avais jamais demandées à personne. (…) Le lendemain, de bonne heure, je me rendis chez le banquier Tronchin, qui avait tout mon argent. Après m'avoir fait voir mon compte, il me donna une lettre de crédit sur Marseille, Gênes, Florence et Rome; je ne pris en argent comptant que douze mille francs. Je n'avais plus guère que cent cinquante mille écus, trois cent mille francs de France; mais cela pouvait me mener loin. Dès que j'eus remis mes lettres, je rentrai aux Balances, impatient de voir M. de Voltaire.

Je trouvai mon compagnon de voyage dans ma chambre. Il me pria à dîner, en me disant que j'aurai

pour compagnon M. Villars-Chaudieu, qui, après le dîner, me conduirait chez M. de Voltaire, où l'on m'attendait depuis plusieurs jours. Je suivis ce galant homme; je trouvai chez lui une société choisie, et la jeune théologienne que l'oncle ne fit parler qu'au dessert.

Je vais rapporter aussi fidèlement que possible les propos de cette jeune personne.

– À quoi, ma chère nièce, vous êtes vous occupée ce matin?

– J'ai lu saint Augustin, que j'ai trouvé absurde; je crois l'avoir réfuté en peu de mots.

– De quoi s'agit-il?

– De la mère du Sauveur.

– Qu'en dit saint Augustin?

– Ce que vous n'aurez peut-être pas remarqué, mon oncle.

Il dit que la Vierge Marie conçut Jésus-Christ par les oreilles.

– Et vous ne l'avez pas cru?

– Non certainement, et pour trois bonnes raisons. D'abord, parce que Dieu n'étant pas matière ne saurait avoir besoin d'un trou pour entrer ou pour sortir; ensuite, parce que les trompes de l'ouïe n'ont aucune communication avec le siège d'un enfant dans le sein de sa mère; et enfin parce que, si Marie avait conçu par l'oreille, c'est aussi par le même canal qu'elle aurait dû accoucher. Cela serait très bon pour les catholiques, dit-elle en me regardant, car alors ils auraient raison de la considérer comme vierge avant d'avoir conçu, pendant sa grossesse et après son enfantement.

Ma surprise était extrême, et elle était partagée par tous les convives. L'esprit divin de la théologie sait se rendre supérieur à toute sensation charnelle, et, d'après ce que nous venions d'entendre, il fallait lui supposer ce privilège ou prendre la jeune théologienne pour une dévergondée. La savante nièce ne craignit pas d'abuser de ce privilège, car elle me demanda ce que j'en pensais.

– Si j'étais théologien et que je me permisse un examen raisonné sur les miracles, il est possible, Mademoiselle, que je fusse de votre avis; mais comme ce n'est nullement le cas, je me borne, en vous admirant, de condamner saint Augustin d'avoir voulu analyser le mystère de l'Annonciation. Ce que je trouve de certain, c'est que si la Vierge avait été sourde, saint Augustin aurait dit une balourdise palpable, car l'Incarnation aurait été impossible, puisque les trois paires de nerfs qui animent l'ouïe n'ayant aucune communication avec la matrice, on ne pourrait concevoir comment la chose aurait eu lieu; mais l'Incarnation, Mademoiselle, est un miracle.

Elle me répondit avec beaucoup de gentillesse que je me montrais dans ma réponse beaucoup plus grand théologien qu'elle, et son oncle me remercia d'avoir donné une leçon à sa nièce. On la fit causer sur différents sujets, mais elle ne brilla pas. Son fait était le Nouveau Testament.

J'aurai occasion de parler de cette jeune personne à mon retour à Genève. Après dîner nous nous rendîmes chez Voltaire, qui sortait de table lorsque nous entrâmes. Il était comme au milieu d'une cour de seigneurs et de dames, ce qui rendit ma présentation solennelle; mais il s'en fallait bien que chez ce grand homme cette solennité pût m'être favorable.

...et Paris (exquise expiation)

Je fis tomber le discours sur la grande quantité de monde qu'il y aurait à la Grève pour l'exécution de Damiens, et, les [ces personnes] trouvant toutes très curieuses de voir cet horrible spectacle, je leur offris une ample fenêtre d'où nous pourrions tout voir. Les dames acceptèrent à l'envi, et je leur donnai parole d'aller les prendre à temps pour les y mener.

Je n'avais point de fenêtre, mais je savais qu'à Paris, comme partout, avec de l'argent on peut tout avoir. Après le dîner, feignant une affaire, je sortis, et m'étant jeté dans le premier fiacre que je rencontrai, dans un quart d'heure je me trouvai possesseur d'une belle fenêtre que je louai pour trois louis dans un entresol. Je payai d'avance, ayant soin de retenir une quittance avec un dédit de six cents francs. (...)

Le 28 mars, jour du martyre de Damiens, j'allai de bonne heure prendre les dames chez la Lambertini, et, comme ma voiture nous contenait à peine, je pris sans difficulté ma charmante amie sur mes genoux et nous nous rendîmes ainsi à la place de Grève. Les trois dames, se serrant tant qu'elles purent, se placèrent de leur mieux sur le devant de la fenêtre, se tenant inclinées en s'appuyant sur leurs bras pour ne pas nous empêcher de voir par-dessus leurs têtes. Cette fenêtre avait deux marches ou gradins, et les dames étaient perchées sur le second. Afin de pouvoir regarder par-dessus, nous étions obligés de nous tenir sur la même marche, car, de la première, nous n'aurions pas dépassé leur hauteur.

Ce n'est pas sans motif que je donne ces détails à mes lecteurs; car sans cela, il serait difficile de deviner les détails que je suis obligé de leur taire. Nous eûmes la constance de rester quatre heures à cet horrible spectacle. Le supplice de Damiens est trop connu pour que j'en parle, d'abord parce que le récit en serait trop long, et puis parce que de pareilles horreurs outragent la nature. Damiens était un fanatique qui, croyant faire une bonne œuvre et mériter le ciel, avait tenté d'assassiner Louis XV; et quoi qu'il ne lui eût fait qu'une légère écorchure, il fut tenaillé comme si le crime avait été consommé. Pendant le supplice de cette victime des jésuites, je fus forcé de détourner la vue et de me boucher les oreilles quand j'entendis ses cris déchirants, n'ayant plus que la moitié de son corps; mais la Lambertini et la grosse tante ne firent pas le moindre mouvement: était-ce un effet de la cruauté de leur cœur? Je dus faire semblant de les croire lorsqu'elles me dirent que l'horreur que leur inspirait l'attentat de ce monstre les avait empêchées de sentir la pitié que devait nécessairement exciter la vue des tourments inouïs qu'on lui fit souffrir. Le fait est que Tiretta tint la dévote tante singulièrement occupée pendant tout le temps de l'exécution; et peut-être fut-il la cause que cette vertueuse dame n'osa faire aucun mouvement ni même détourner la tête. Se trouvant placé très près derrière elle, il avait eu la précaution de retrousser sa robe pour ne point mettre les pieds dessus; c'était dans l'ordre, sans doute; mais bientôt ayant fait un mouvement involontaire de leur côté, je m'aperçus que Tiretta avait pris trop de précautions, et, ne voulant ni interrompre mon ami, ni gêner la dame, je détournai la tête et me plaçai, sans affectation, de manière que ma belle amie ne pût rien apercevoir; cela mettait la bonne dame à son aise. J'entendis des froissements pendant deux heures de

Sources:
Décret du Parlement de Paris, le 26 mars 1757.
[Le 5 janvier 1757, Robert-François Damiens chercha à assassiner Louis XV. L'exécution du criminel eut lieu le 28 mars 1757].

Barbier: *Journal de Barbier, avocat au Parlement de Paris* (Edition Charpentier, 1866).
L'auteur relate l'événement en ces termes: "Sur chaque toit, tout autour de la place de Grève, s'étaient amassés des curieux. Et l'on ne pouvait s'empêcher de remarquer combien les femmes étaient nombreuses dans l'assistance, et des femmes de qualité. Elles semblaient supporter les horreurs de l'exécution beaucoup plus aisément que les hommes, ce qui n'est pas précisément à leur honneur."

G. G. G. Casanova [Jacques de Seingalt]: *Mémoires* en six volumes, écrites par lui-même (tome III de l'édition de 1909).

suite, et, trouvant la chose fort plaisante, j'eus la constance de ne point bouger pendant tout le temps. J'admirais en moi-même plus encore le bon appétit que la hardiesse de Tiretta; mais j'admirais encore davantage la belle résignation de la dévote tante. Quand, à la fin de cette longue séance, je vis Mme*** se tourner, je me retournais aussi, et, fixant Tiretta, je le vis frais, gai et tranquille comme si de rien n'était, mais la chère tante me parut pensive et plus sérieuse que d'ordinaire. Elle s'était trouvée dans la fatale nécessité de dissimuler et de se laisser faire par crainte de faire rire la Lambertini et de scandaliser sa jeune nièce en lui découvrant des mystères qu'elle devait ignorer.

(127) Étienne Dumont (1759-1829), théologien genevois, collaborateur de Mirabeau.
Jean-Charles Amat (1759-1826), administrateur de la "Bourse française", fonds créé par les descendants des réfugiés et destiné aux familles déshéritées.
(128) Albert Gallatin (1761-1849), citoyen genevois. Homme d'état américain.
Principal rédacteur de la constitution des États-Unis d'Amérique. Secrétaire du Trésor.

Les visages du banquier

Ni la géographie, ni l'arithmétique (l'Amérique et les affaires)

Peu de détails sont connus sur l'enfance et l'adolescence de Henri Hentsch (1761-1835). Cependant une lettre, écrite en 1829 à son ami Badolet, et la réponse de ce dernier en 1830 éclairent quelque peu les années de collège. Henri Hentsch parle avec affection de ses anciens camarades: Jean-Charles Amat, Étienne Dumont[127], d'autres encore, morts pour la plupart et à la mémoire desquels il paraît être resté très attaché; il rappelle avec émotion les heures où il jouait avec eux sur Saint-Antoine et faisait ses "tâches dans les châteaux de planches qui s'y trouvaient".

Jean Badolet, dans son courrier, donne une idée de ce que devait être le Collège de Genève entre 1772 et 1775. Il fait d'ailleurs l'éloge de cette école, attribuant les amitiés qui s'y formaient "à la circonstance que l'État seul, payant les frais de l'instruction, les jeunes gens placés côte à côte, sans aucun égard à la situation plus ou moins fortunée de leurs parents, sentent de bonne heure qu'ils sont redevables, pour les connaissances qu'ils acquièrent, à une mère commune qui ne fait aucune distinction entre ses enfants". Il s'informe cependant si certaines modifications n'ont pas été apportées au système d'enseignement, car "on ne peut qu'être surpris qu'à côté des avantages dont il a été question et dans ce Collège où l'on apprend à penser et où se contractait l'habitude de l'étude; dans cette ville si célèbre par l'intelligence de ses habitants et les talents qu'elle a produits, on y consumait de longues années à l'étude des langues mortes dont l'utilité est bien problématique et qu'*on n'enseignait aucune langue vivante, ni la géographie, ni l'arithmétique*". Jean Badolet avait été un des jeunes gens qu'entraîna Albert Gallatin lorsqu'en 1780[128] il quitta Genève pour ne pas être forcé d'embrasser la carrière militaire en Allemagne. Henri Hentsch qui, à cette date, gagnait sa vie depuis plusieurs années, s'était lui aussi laissé séduire; mais, arrivé à la Faucille, il ne put supporter la pensée du chagrin que son départ causerait à sa mère. Il rebroussa chemin, ainsi qu'un autre des fugitifs: Duby. Il avait remis aux voyageurs tout l'argent qu'il avait sur lui – un louis – qui lui fut remboursé bien des années plus tard par Gallatin lorsque celui-ci, dont on connaît la belle carrière en Amérique, revint pour un séjour dans son pays. Il n'avait évidemment pas gardé rancune de la désertion de son camarade, car c'est à Henri Hentsch et à Alphonse Trembley qu'il donna, en 1786, sa procuration générale pour les affaires qu'il aurait à traiter en Europe.

Genève

Henri Hentsch, élevé dans un milieu sérieux et simple, a dû très vite comprendre qu'il aurait à se tirer d'affaire par lui-même; cette conviction et peut-être aussi le spectacle des agitations politiques causées par les luttes entre Négatifs (parti des Conseils), Représentants (parti des bourgeois) et Natifs (habitants dépourvus de droits politiques), au milieu desquelles il a grandi, ont développé chez lui cet esprit d'initiative

qui, aidé par une intelligence rapide, une activité peu commune et un entrain communicatif, lui a permis de réussir malgré les périodes difficiles et accidentées qu'il eut à traverser. À 15 ans, il est reçu dans l'église de Genève quoi qu'il fût baptisé dans l'église luthérienne. L'année suivante il entre en apprentissage chez les frères Emmanuel et César Develay. Les frères Develay avaient établi en 1770, au coin de la Fusterie, un magasin de toileries qui fut un temps très prospère. Après avoir pris part à des entreprises importantes, entre autres la construction des maisons de la rue Beauregard, Emmanuel Develay fut obligé de quitter Genève. Il avait montré un enthousiasme trop expansif pour les idées avancées et devait plus tard être victime de sa confiance en la République une et indivisible, car il fut ruiné par les assignats.

En 1780 ou 1781 probablement, Henri Hentsch quitta la maison Develay pour entrer dans la maison Picot, Fazy et Cie qui, à l'instar de beaucoup de maisons genevoises du XVIIIe siècle, faisait "la fabrication et le commerce en gros de toilerie, mousseline, toile peinte, et autres qui pourraient se présenter". Peut-être fut-ce dans un intervalle entre les deux situations que l'idée lui vint de suivre Gallatin à la recherche de la fortune.

En 1784, il sollicite en ces termes la faveur d'être reçu parmi les domiciliés de la ville où il est né. "Magnifiques et très honorés Seigneurs, Henri, fils de Benjamin Gottlob Hentsch, de Riga en Livonie, émancipé, très humble et très obéissant serviteur de vos Seigneuries vient avec un profond respect, leur demander la grâce d'être admis au nombre des domiciliés de cette ville. Élevé à Genève, dès son enfance, il s'y est attaché par ses relations de parenté, d'amitié, de fortune; il est placé depuis quelques années dans la maison de Messieurs Picot, Fazy et Cie, qui veulent bien le mettre à la tête d'une partie de leurs affaires. Il prie donc vos Seigneuries d'avoir égard à sa position en l'adoptant au nombre de leurs enfants, en le fixant par un lien de plus à cette seconde Patrie, plus chère à ses yeux que la véritable. Sensible à cette faveur, il s'efforcera de s'en rendre digne par sa fidélité aux lois de l'État et par ses vœux constants pour la prospérité de la République et pour la conservation de chacune de vos Seigneuries".

Permission de domicile pour un an et pour le bon plaisir de la Patrie fut accordée à Henri Hentsch par les Magnifiques Seigneurs, le 8 septembre 1784. Ce document prouve que, déjà à cette époque, le solliciteur occupait chez Messieurs Picot, Fazy et Cie une place de confiance. Dans une lettre écrite à un de ses fils, en 1821, Henri Hentsch raconte qu'il fut forcé de quitter sa jeune femme, et cela pour plus d'un an, quinze jours seulement après son mariage (17 janvier 1785) pour "voyager dans de vilains pays" dont il ne donne pas le nom. Cette longue absence avait été nécessitée par les intérêts de la maison Picot, Fazy et Cie, dont le commerce prenait chaque jour plus d'extension.

Lyon

En 1787, il se transporta avec sa femme et son enfant à Lyon pour y gérer la filiale que créaient dans cette ville Picot, Fazy et Cie. En lisant l'acte constitutif signé alors par les six associés: Daniel Picot, Charles-Louis Fazy, J.-M. Deonna, Fulcran Sue, Louis Bugnon

(129) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 1

(130) *Réplique à Monsieur R. T.* [Rodolphe Toepffer], rédacteur du feuilleton du Courrier de Genève (1842). Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Brochure 365. Il est possible que le correspondant anonyme soit Jean-François Chaponnière qui vécut jusqu'à un très grand âge. On observera son appréciation du théâtre fréquenté par un large public, alors que d'autres écrits montrent toute l'importance de la satisfaction momentanée des troupes occupantes ou le dédain des gens de la haute ville à l'égard du Spectacle.

(131) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 3

et Henri Hentsch, on peut juger combien vastes étaient les affaires traitées par cette maison au capital de 440'000 livres courantes, somme très considérable pour l'époque. Outre Lyon, elle avait des succursales à Montpellier, Cernay (Alsace), et devait plus tard ouvrir des bureaux à Bordeaux. Elle faisait de superbes affaires lorsque la Révolution française vint bouleverser toutes les conditions économiques. L'émission des assignats ne tarda pas à compliquer singulièrement la tâche des gérants de Lyon dont les transactions se faisaient en grande partie avec Genève et d'autres pays étrangers. Chez MM. Picot, Fazy et Cie, les affaires de banque, comme il était courant alors, se traitaient concurremment avec les affaires commerciales; Henri Hentsch paraît en avoir été spécialement chargé. Il les avait sans doute beaucoup développées. Une lettre de 1791, de son écriture, laisse apercevoir les difficultés contre lesquelles sa maison eut à lutter et contient une phrase qui éveillera de l'écho chez plus d'un financier: "Il est bien à désirer que nos changes prennent une assiette fixe, mais nous n'osons nous flatter que nous touchions à ce moment". En mars, Louis Bugnon quittait l'association; le 20 mai de la même année, MM. Henri Hentsch et J.-M. Deonna "étant donné les affaires en France, étaient déchargés de toute solidarité financière dans la maison" tout en y restant occupés, puisque Monsieur Hentsch était spécialement chargé de procéder insensiblement à la liquidation du commerce de banque. Peu après la signature de cet acte, Lyon se souleva contre les maîtres du jour et ce soulèvement eut comme conséquence un siège terrible dirigé par Dubois-Crancé, suivi de cruelles représailles ordonnées par Collot D'Herbois et Couthon. La fabrique fut endommagée par des boulets, la "blancherie" fut incendiée, les marchandises mises sous séquestre et le fils de Monsieur Fazy obligé de se cacher pour ne pas être exécuté. Dans ces conditions la liquidation complète s'imposait; la situation fut exposée en toute sincérité aux créanciers convoqués en assemblée le 17 novembre 1793. Une lettre écrite à Monsieur Fazy, le 7 février 1794, donne une idée de l'intelligence et de l'entregent qu'Henri Hentsch a dû déployer pour faire face à toutes les complications découlant des événements politiques. Il est cependant assez piquant de relever qu'au moment où Henri Hentsch bénéficiait de la permission de domicile précitée (8 septembre 1784), Collot D'Herbois dirigeait, comme on l'a vu[129], le Théâtre de Neuve à Genève (depuis le 9 mai 1784). Si l'on retient que l'un et l'autre quittèrent Genève en 1787, il n'est pas exclu de penser que le futur banquier a pu suivre l'activité de ce "libéral étrange" comme est nommé Collot D'Herbois, futur président de la Convention, par un correspondant anonyme[130] en 1842 [qui se flatte d'être amateur du Théâtre depuis 1777]. Voici comment ce correspondant décrit le caractère et l'activité du directeur de la Scène de Neuve à Genève: "Ce libéral étrange commandait, comme on dit, ses acteurs à la baguette, et s'en faisait très bien obéir. Il nous amena une troupe au moins égale à celles des premières villes de province. Elle jouait les tragédies de Racine et de Voltaire, les comédies de Molière, de Regnard et de Destouches, les opéras de Grétry, Piccinni, Sacchini, Paisiello, Cimarosa, et le tout avec ensemble. C'étaient bien là les véritables beaux jours du Spectacle à Genève. Larive[131], Mlle Sainval,

(132) L'illustration reproduite ci-dessous représente la maison de campagne à Clémenty (collection privée).

Préville, Molé, Dugazon s'y firent entendre, et comme le gouvernement voulait, par cette distraction, faire oublier le régime militaire, il fit tout pour le soutenir. La loge du Conseil était presque toujours remplie; les sociétés particulières furent même négligées pour le Théâtre, et des personnes de la meilleure compagnie, des dames même, allaient quelquefois au parterre. Saint-Gérand, et d'autres directeurs, nous ont aussi donné parfois de bonnes troupes, mais aucune n'a égalé celle dont j'ai eu l'honneur de parler".

Dix ans plus tard, en 1796, Collot D'Herbois meurt à Cayenne. En 1797, la liquidation de la maison Picot, Fazy et Cie, dont la succursale à Montpellier avait été achetée par Fulcran Sue pour la somme d'un million d'assignats, est bouclée. Tous les intéressés furent remboursés en plein, et la signature d'Henri Hentsch figure pour le compte de sa mère parmi celles des créanciers qui adressèrent des remerciements aux liquidateurs pour cet honorable résultat.

Border des pantoufles… (un proscrit à Nyon)

Henri Hentsch a dû revenir à Genève à la fin de 1793 et y ouvrit un bureau d'affaires à la Cité. Comme beaucoup de banquiers genevois d'alors, il était très ferré sur les questions d'arbitrage et de change; la situation spéciale de la ville et les nombreuses monnaies qui y avaient cours facilitaient ce genre d'opérations et même incitaient à la spéculation. L'instant cependant n'était guère propice à l'installation d'une maison de commerce; les esprits étaient en ébullition à Genève comme ailleurs et, pour la seconde fois, Henri Hentsch vit sa fortune compromise par les événements politiques. En juillet 1794, il fut accusé d'actes de haine contre le peuple, arrêté comme agioteur et incarcéré avec beaucoup d'autres citoyens aussi honorables, dans les greniers de Chantepoulet, pendant que sa famille connaissait la gêne, presque la misère… Il paraît que sa femme dut se mettre à border des pantoufles pour subvenir aux besoins de son ménage. Jugé aux environs du 7 août, il fut condamné à trois mois de prison que, grâce à l'intervention de ses amis et au sacrifice de cent livres courantes genevoises, il réussit à faire commuer en exil. Il se réfugia à Nyon et s'installa avec les siens à Clémenty[132], dans une modeste maison de campagne, louée seulement alors, mais qui devint plus tard et est restée la propriété de sa famille. La légende raconte qu'Henri Hentsch avait épuisé ses dernières ressources pour acheter sa commutation de peine, mais il semble qu'il ait été moins dépouillé qu'on ne l'a dit car il avait précédemment fait un don patriotique en argent et en vaisselle de 1013 florins, 5 sols, 6 deniers or.

(133) Les Englués étaient les partisans des aristocrates.

Le fait est qu'il ne fut pas possible de déterminer dans quelle catégorie: aristocrates, indifférents, patriotes, égoïstes ou Englués[133] il avait été placé; toutefois ce don patriotique, plus ou moins forcé, prouve que celui qui l'avait versé n'était pas aussi dénué d'argent qu'on a bien voulu le dire.

Lévrier, Bonnard et Cie

Le 17 novembre 1794, l'exilé sollicita, en même temps qu'Edmé Mémo, de Granges, près de Sion (Valais), réfugié, comme lui, la tolérance du Noble Conseil de la Ville de Nyon pour établir un commerce de soieries en gros sous la raison sociale "Veuve Lévrier, Bonnard et Cie". L'un et l'autre ne tenaient évidemment pas, vu leur qualité de réfugiés politiques venant de Genève, à se mettre trop en vedette, ce qui peut d'ailleurs s'expliquer par les décrets fort sévères qui, d'après Mallet du Pan, défendaient aux Genevois de s'installer dans la ville vaudoise. C'est ainsi que Mme Veuve Lévrier-Bonnard consentit à prêter son nom à la nouvelle entreprise. La Maison Lévrier, Bonnard et Cie servait d'intermédiaire entre Lyon et les foires de Leipzig et de Hambourg. La première ville envoyait à Nyon ses soieries, transportées et vendues ensuite aux foires allemandes fort achalandées à cette époque. Hentsch et Mémo ne faisaient pas d'ailleurs uniquement le commerce de soie. Dans une lettre datée du 2 décembre 1794, Henri Hentsch explique au cousin de sa femme en quoi consiste leur activité. "On nous adresse diverses sortes de marchandises sur lesquelles nous avançons les deux tiers ou environ; on nous paie l'intérêt de nos avances à 12% et en outre 3% de commission de vente au moment où elle s'effectue. Vous comprenez, cher cousin, qu'avec un peu d'ambition honnêtement, et quelques affaires courantes à côté, en voilà tant qu'il nous en faut". Il continue en offrant à son correspondant de participer à ces opérations, ne voulant pas augmenter ses consignations au-delà de ses disponibilités. Il y a tout lieu de croire que les "affaires courantes" auxquelles il fait allusion sont des transactions sur les changes, car il n'avait pas été long à s'apercevoir combien ce trafic entre Genève et le canton de Vaud pouvait être productif.

De Henri Hentsch et Cie à Henri Hentsch et Lombard

En décembre de cette même année, la bourgeoisie de Netstal, canton de Glaris, fut accordée à Henri Hentsch. Il l'avait recherchée, désireux en ces temps troublés de s'assurer la nationalité suisse, quoi qu'il fût devenu, en 1793, lors de son retour à Genève, citoyen genevois, bénéficiant d'une loi promulguée en 1792. À Genève, les esprits se calment en mars 1795, consacrant un état de fait existant depuis quelques mois déjà; les jugements révolutionnaires sont officiellement annulés. Rien n'empêchait plus les anciens condamnés à reprendre ouvertement des relations avec leur Patrie.

En 1796, Henri Hentsch, tout en continuant à gérer Lévrier, Bonnard et Cie, fonde à Genève, toujours avec Edmé Mémo, à la Cité, une maison de commerce: Henri Hentsch et Cie. Les temps étaient durs. Genève avait à lutter contre des difficultés de tous genres; de plus en plus isolée par les interdictions dont étaient frappées les importations anglaises, une des sources de sa prospérité passée, elle voyait son

commerce péricliter et était livrée par sa misère même à des agitations au milieu desquelles les intrigues avaient beau jeu pour tramer la réalisation des visées de la France contre la minuscule République. Ces intrigues aboutirent, le 15 avril 1798, à l'occupation française. On ne sait ce qu'a pensé Henri Hentsch de cet événement, mais les circonstances politiques ne paraissent pas l'avoir empêché de songer à ses affaires, car une circulaire, datée du 12 juin, nous apprend la dissolution simultanée de Lévrier, Bonnard et Cie à Nyon, et d'Henri Hentsch et Cie à Genève. Une nouvelle société fut constituée sous la raison sociale: Henri Hentsch et Lombard, dont l'activité se bornerait "aux affaires de commission" et dont les bureaux étaient installés à la Cité et avaient une sortie sur la petite Corraterie.

Jean-Gédéon Lombard, le nouveau collaborateur d'Henri Hentsch, était le cousin issu de germain de Mme Hentsch-Cardoini, et avait déjà travaillé avec son parent, puisqu'il avait même obtenu, le 14 février 1798, la procuration d'Henri Hentsch et Cie.

Le champ d'action des chefs d'Henri Hentsch et Lombard s'étendait bien au-delà de leurs affaires personnelles; ils apparaissent au premier rang des négociants qui se sont occupés activement des intérêts de la République. Si Henri Hentsch ne fut pas comme son associé, de la Commission extraordinaire chargée de régler les destinées des anciennes institutions vis-à-vis du nouveau régime, il fut parmi les 24 négociants banquiers, marchands et manufacturiers qui, le 21 septembre 1798, décidèrent de fonder le tribunal de commerce et il en fut juge pendant plusieurs années.

En 1800, Henri Hentsch est au nombre des négociants qui ont consenti à venir en aide à la municipalité par un prêt de 7'700 livres, et il est convoqué par Bonaparte qui lui demande des services financiers pour le compte de l'armée. Il se refusa énergiquement à avancer les fonds, mais se déclara prêt à effectuer les paiements si on lui fournissait les espèces. Ainsi fut fait, et les badauds d'écarquiller les yeux en voyant décharger les chars d'écus à la Petite Corraterie devant la Maison d'Henri Hentsch et Lombard. Par la suite et d'un commun accord, les deux banquiers décidèrent de se séparer.

Le commerce des étrangers

Henri Hentsch resta donc l'unique chef de la Maison qui prit dorénavant son nom seul. C'est, autant qu'on en peut juger, peu après le départ de J.-G. Lombard que la Maison Henri Hentsch fit ses débuts dans ce qu'on a appelé "le commerce des étrangers". Il existe des instructions détaillées, envoyées par des banques anglaises, notamment Harris Farquardt et Cie, datées des dernières années du XVIIIe siècle et des premières du XIXe, sur la manière de procéder pour négocier les lettres de change circulaires, les billets transférables, les billets au porteur et les lettres de crédit. Les lettres de change circulaires avaient été inaugurées en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle par Harris Farquardt et Cie. Les lettres ou billets portant le nom et l'adresse de toutes les Maisons correspondantes de la banque anglaise où les clients pouvaient s'adresser, évitaient ainsi le transport gênant des numéraires. À cette époque, la circulation des billets n'était pas réglementée comme elle l'est de nos

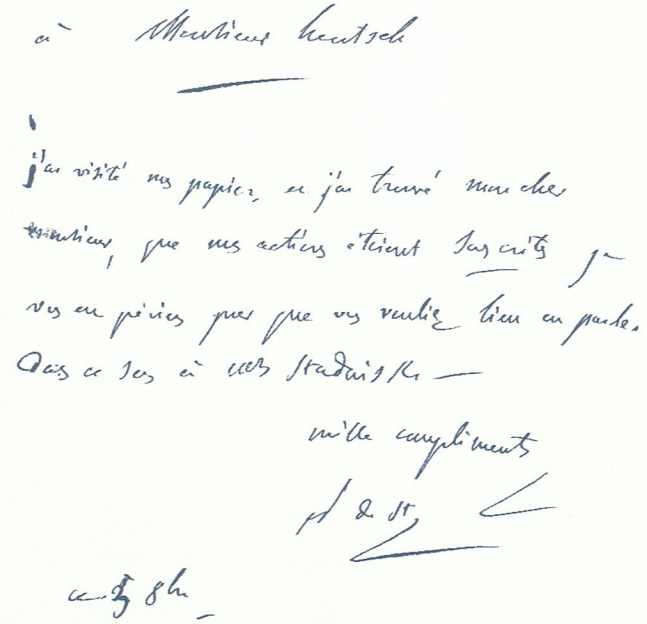
Sources:
Historique de la famille Hentsch (1758-1929). Manuscrit de la collection privée, signé Blanche Hentsch (1869-1951), le 7 juin 1929.
La mise à disposition et l'autorisation de publication ont été concédées à l'auteur par Monsieur Jacques E. Hentsch, en Clémenty, Nyon.

Ci-dessous, la lettre manuscrite de Madame Germaine de Staël à Monsieur Hentsch, appartenant au catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Ms suppl. 363.

jours et, à Genève, il n'existait aucun établissement de crédit ayant le monopole pour l'émission des billets. Chaque Maison de banque agissait selon ses propres besoins. C'est ainsi que les banques genevoises avaient émis des bons au porteur qui, à la fin du XVIIIe siècle, eurent cours en même temps que les lettres circulaires. Payables en francs de France, ils équivalaient à de véritables billets de banque et servaient de moyen de circulation internationale. Leur usage se prolongea à Genève jusqu'au moment où l'État intervint pour réglementer l'émission du papier par des banques spéciales. Ces billets étaient très appréciés des voyageurs dont ils facilitaient les déplacements. Le transport du numéraire, d'ailleurs, en raison de l'état troublé de l'Europe, comportait certains aléas comme le prouvent ces lignes adressées par Henri Hentsch à l'un de ses fidèles clients, le syndic Isaac Pictet: "Nous pensons que l'on sera guéri pour quelque temps d'envoyer des piastres à Paris, risque bien grand pour gagner peu de chose, et sur lequel une cruelle expérience vient de nous ouvrir les yeux. Trois caisses de piastres envoyées à Paris se sont trouvées pleines de plomb et de clous à leur arrivée".

C'était le beau temps où les laitières se chargeaient de la correspondance locale, transportant les plis les plus précieux de la campagne à la ville et vice versa, et où souvent c'était à la complaisance des particuliers que l'on recourait pour envoyer missives et valeurs d'un endroit à l'autre.

Il arriva ainsi que le fils Hentsch, âgé alors de quinze ans, fut un jour chargé par son père de porter une lettre à Coppet. Madame de Staël fut si heureuse de la nouvelle que lui apportait cette missive qu'elle embrassa le jeune garçon. Très fier, l'adolescent s'empressa de raconter au retour la faveur dont il avait été l'objet. "Innocent, railla son père, c'est la nouvelle que tu as apportée qu'elle a embrassée". La tradition veut aussi que l'auteur de *Corinne*, qui avait des fonds chez Hentsch et Cie, eut l'occasion de donner à ses banquiers une leçon de savoir-vivre. La Maison, lui ayant écrit une lettre en négligeant de mettre les mots respect ou respectueux dans les salutations finales, elle releva vertement cette incorrection, déclarant qu'en écrivant à une femme, fût-elle de la condition la plus modeste, ces mots ne devaient jamais être omis.


à Monsieur Hentsch

j'ai visité mes papiers et j'ai trouvé mon cher monsieur, que mes actions étaient sans crédit je vous en prévis pour que vous veuillez bien en parler dans ce sens à mes Stadthalter —

mille compliments

de St. L

ce 8 8bre

Genève
et l'annexion française

Genève et l'annexion française

Documentation 9

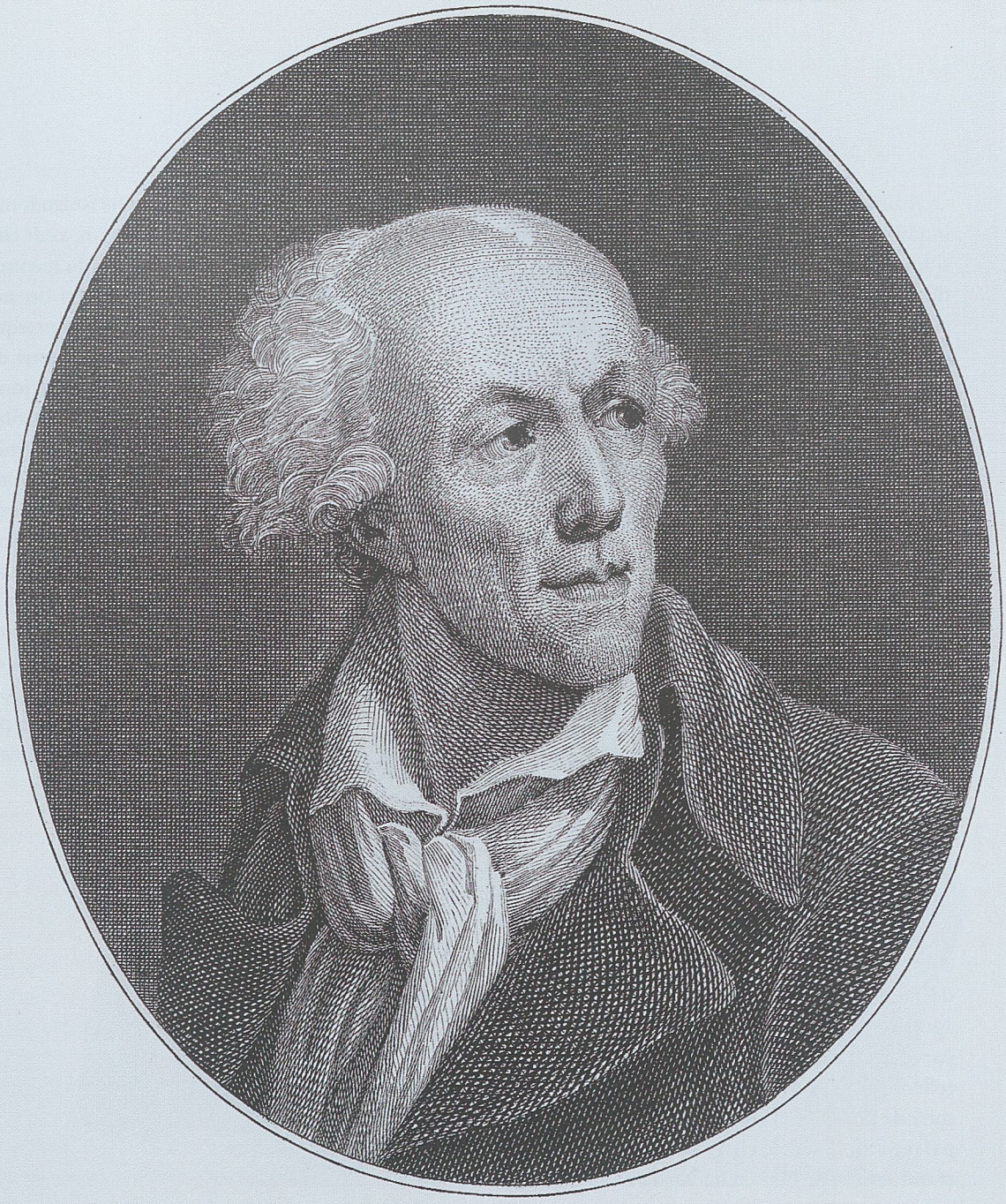
Portrait d'Étienne Clavière
par Étienne Dumont

Le cœur me dit que j'habiterai un jour dans cet hôtel

Clavière avait été fait Ministre des Contributions publiques; j'eus le plaisir de le voir arriver à la place qu'il avait convoitée et pourchassée avec une ambition opiniâtre. C'était l'âme de tous ses désirs. Depuis dix ans, il ne travaillait que pour s'ouvrir la route du ministère: il avait eu toute sa vie l'instinct, le pressentiment de cette élévation. Lorsque M. Necker fut fait ministre, Clavière, qui était un simple négociant à Genève, laissa déjà percer auprès de ses amis intimes l'ambition secrète dont il était pénétré. Il vint à Paris en 1780, avec Du Roverai, pour les affaires des Représentants. En passant devant l'hôtel du ministre des Finances, il dit à son compagnon de voyage: "Le cœur me dit que j'habiterai un jour dans cet hôtel". Il se mit à rire lui-même d'une prophétie si peu vraisemblable, et Du Roverai le crut un peu fou. Exilé de la République par le Roi de France, après avoir échoué dans ses efforts pour établir une colonie genevoise en Irlande, il vint s'établir à Paris. Certes, il n'y avait pas d'apparence qu'un homme chassé de sa patrie par le ministère français fût un jour appelé dans ce ministère; mais les hommes ardents entrevoient des moyens où les autres ne verraient que des impossibilités. Clavière écrivit sur toutes les questions de finances: il fut l'auteur de la partie financière de presque tous les ouvrages de Mirabeau: le désordre de cette administration lui montrait une perspective obscure de calamités au milieu desquelles on pourrait avoir besoin de lui. Sa tête toujours active avait formé un grand projet pour l'Amérique: c'était d'acheter pour une société un grand territoire, d'y fonder une colonie sur les principes les plus libéraux. Durant le cours de l'Assemblée Nationale, il s'attacha à Mirabeau, dont il prévit l'influence, pour arriver par lui à renverser M. Necker et à lui succéder. Il fut le créateur des assignats, et répandit sur ce sujet un si grand nombre de brochures qu'on en ferait des volumes. Necker ne tomba pas de sa place, mais il glissa pour ainsi dire sur une pente rapide et son départ fut aussi clandestin que son retour avait été triomphant.

Le poltron le plus entreprenant du monde

Clavière avait été à Genève l'un des chefs du parti populaire: mais on le trouvait fin, on le croyait rusé et dissimulé; rien n'était moins vrai. C'était un homme de beaucoup d'esprit; il avait été sourd dans sa jeunesse; privé des plaisirs de la société, il chercha des dédommagements dans l'étude, il fit son éducation et associa la politique et la philosophie morale aux détails du commerce. Il n'avait point de courage personnel, il était timide par tempérament, et cependant il s'était placé toute sa vie dans les positions qui auraient exigé de l'intrépidité dans le caractère; il semblait que son esprit et sa constitution n'allaient pas de concert; il attaquait toujours l'autorité, quoique le danger lui fît peur; on aurait pu dire de lui ce que Madame de Flahaut disait de Sieyès, que *c'était le poltron le plus entreprenant du monde.*



Source:
Étienne Dumont: *Souvenirs sur Mirabeau* (édition de 1822)
À juste titre, M. le professeur Louis Binz s'est étonné de voir cette documentation insérée dans la partie consacrée à Genève et l'annexion française, rappelant qu'Étienne Clavière s'était suicidé en prison à l'heure où le rasoir national l'attendait (1793). Cet emplacement est dû non seulement au fait que cet écrit est une "construction rétrospective" d'Étienne Dumont. Il relie la précédente chronique évoquant des sujets communs tels l'Amérique ou les assignats, à travers le destin de H. Hentsch, au portrait de Jacques Grenus, devenu momier à la fin de sa vie, également brossé par Étienne Dumont. C'est une imprégnation de la France et des Français sur certains caractères genevois qui m'a semblé révélatrice au plan de l'adoption ou de l'absorption du citoyen (l'annexion mentale).

Il aimait le trouble, il se plaisait dans une situation inquiète et il redoutait les conséquences. Il disait que, si les disputes politiques dans un état libre faisaient du mal, elles faisaient encore plus de bien, et qu'elles mettaient tout le monde dans un état plus agréable que l'insipidité du repos. Il pouvait même vanter l'anarchie, et trouver des sophismes ingénieux pour la défendre. Son activité était sans bornes; il se levait au milieu de la nuit, écrivait cinquante pages, se reposait une heure, et vaquait à ses affaires. Son style était diffus et ressentait le défaut de littérature et de première éducation. Malgré ses idées républicaines, il aimait le luxe et la représentation: il y avait un contraste entre l'élégance de ses goûts et l'austérité de ses principes, mais il n'aurait jamais satisfait son faste aux dépens de sa probité, et en matière d'intérêt pécuniaire, il fut toujours irréprochable. Son élévation au ministère eut sur lui un effet qui montre bien qu'il n'était pas d'une trempe commune: il devint plus modeste, quoiqu'il n'eût jamais été hautain ni présomptueux. On ne s'aperçut de sa nouvelle dignité que par un surcroît de simplicité et de douceur; en cela bien différent de Brissot, à qui le crédit dont il jouissait avait presque tourné la tête, qui ne prononçait que des oracles, et qui ne pouvait pas souffrir de contradiction. Clavière avait de plus toutes les vertus domestiques, et son commerce devint encore plus agréable et plus facile pour ses amis lorsqu'il fut parvenu au comble de ses vœux. Il était sujet naturellement à l'humeur, et n'était pas exempt d'une sorte de brusquerie; mais c'était tempérament et non pas orgueil. C'était le chagrin d'un enfant qui gronde et qui revient de bon cœur. Madame Clavière aurait bien voulu jouer le rôle de Madame Roland, mais elle n'avait qu'en vanité tout ce que l'autre avait en talent et en force. J'ai vu là un des miracles du sceptre royal. Elle était mourante lorsque son mari fut nommé ministre. Une fièvre nerveuse ne laissait presque plus d'espérance pour sa vie. Le médecin nous dit: "Je réponds d'elle, vous la verrez dans quatre jours sortir de son lit pour figurer à l'hôtel des Contributions publiques". Sa prédiction fut vérifiée. La joie et la nouveauté de sa situation opérèrent plus que tous les remèdes. Les caractères sont un genre assez facile quand on ne veut que satisfaire des lecteurs, mais quand on les fait pour soi-même et qu'on veut se rendre compte sincèrement de ceux qu'on a le mieux connus, il n'y a rien de plus difficile. Le cœur humain est si mêlé de bien et de mal, les motifs sont si cachés, un seul individu est si compliqué qu'il y a toujours quelque chose d'incommunicable: on ne peut se rendre compte de tout, et on ne peut pas transmettre tout ce qu'on sent.

Documentation 10

D'Étienne Clavière à Jacques Grenus (1760?-1818)

par Étienne Dumont

Qu'est ce que cela prouve?

Le Conseil de Genève avait envoyé à Paris un citoyen nommé Gasc qui avait été lié particulièrement avec Clavière et qui, étant admirateur zélé de la Révolution française, pouvait plus aisément s'insinuer et faire des partisans à la République. Gasc était un homme d'esprit, raisonneur très expert, et d'un sang-froid parfait. Le cœur chez lui ne troublait point les opérations de la tête. J'avais seulement peine à concevoir comment un mathématicien sans chaleur d'âme, sans aucune sensibilité, pouvait avoir pris cet enthousiasme d'esprit pour le républicanisme français. Clavière me conta une scène qui s'était passée chez lui et où Gasc s'était montré acteur et acteur habile. Envoyé par le gouvernement de Genève, c'était assez pour lui donner une couleur d'aristocratie, et le succès de sa mission l'obligeait pour ainsi dire à effacer cette teinte odieuse. Dans un grand dîner de la Gironde, chez Clavière, le poète Lebrun avait récité une ode à la liberté avec un transport lyrique, qui avait produit chez tous ses auditeurs les mêmes transports; chaque strophe était vivement applaudie, c'étaient des cris d'admiration. Gasc sur qui la poésie la plus belle était perdue, et qui aurait dit comme Terrasson "qu'est-ce que cela prouve?" regardait probablement tout cet enthousiasme avec un profond dédain. Son calme flegmatique fut remarqué, et créait une opinion peu favorable. Il restait immobile et silencieux dans son fauteuil, jusqu'à ce qu'au moment où, la lecture finie, paraissant tout à coup emporté par un sentiment plus fort que lui-même, il se lève, s'élance dans les bras du poète, et d'une voix émue, attendrie, les larmes aux yeux, paraît affecté d'une passion cent fois plus profonde que tous les autres, et les laisse dans l'étonnement d'une sensibilité en comparaison de laquelle leurs transports ne paraissaient que l'ébullition du moment. Au sortir de ce dîner, les membres de la Gironde qui étaient du Comité diplomatique l'emmenèrent avec eux, l'écoutèrent avec la plus grande confiance, et disposèrent tous les esprits en sa faveur. Il sut allier les intérêts de la petite République à ceux de la grande, et les frappa tellement par la sagesse et la clarté de ses raisonnements qu'après son audience ils l'invitèrent à rester avec eux et à discuter les affaires de l'Europe. Ce n'est pas la seule occasion où j'ai vu en France cette disposition communicative et cette exubérance d'abandon.

Il y a un dessous de cartes

L'affaire qui m'avait attiré à Paris étant ainsi terminée, je me préparais à retourner à Londres, et je dînais chez Clavière à qui j'avais annoncé mon départ, lorsqu'après dîner, étant resté seul avec Gensonné, membre du Comité diplomatique, il me demanda ce que c'était qu'un Genevois, nommé Grenus, qui était venu à Paris pour un objet directement opposé au mien, et qui avait été plusieurs fois au Comité diplomatique, où il avait demandé au

nom d'un parti nombreux de Genevois *la réunion de Genève à la France*. "Vous croyez, me dit-il, que tout est fini par le traité qui vient de se conclure, mais je vous avertis qu'il y a un dessous de cartes et que le gouvernement ne renonce pas à l'espoir d'incorporer votre République. Grenus nous en a exposé les moyens. Il y aura un soulèvement des Natifs qui se nomment les Égaliseurs, ou le Tiers État; ils seront aidés par les habitants de la campagne; ils sont plus nombreux que les citoyens; ceux-ci voudront défendre la magistrature et, dans le conflit, les Natifs appelleront les troupes françaises qui se présenteront aux portes de la ville comme pour prévenir le carnage; les Natifs livreront l'entrée, et les Français une fois établis proclameront l'union de Genève avec la France; voilà, me dit-il le plan que Grenus nous a proposé: il n'a été ni accepté ni rejeté mais, pour moi, je désire la conservation de votre République. Je ne vois pas ce que nous avons à gagner par cette union et je vois très bien ce que vous avez à perdre. Gardez-moi le secret et faites l'usage que vous voudrez de ce que j'ai cru devoir vous révéler. Nous avons regardé Grenus comme une mauvaise tête, comme un de ces aventuriers avec qui il est dangereux de prendre des arrangements, mais on le laissera faire, et s'il réussit, si nous sommes une fois maîtres de Genève, nous ferons semblant de croire que nous avons été appelés par un vœu public, et vous comprenez bien que les réclamations des faibles ne seront pas écoutées".

Muni de cette effrayante confidence, je me rendis chez M. Reybaz pour aviser avec lui aux moyens de parer l'événement. La première précaution à prendre était d'informer le gouvernement de Genève des trames de Grenus et de ses associés. Il lui parut nécessaire que je fisse le voyage. J'avais eu précédemment assez d'influence sur les Natifs; je leur avais rendu d'assez grands services pour espérer de balancer tout au moins le crédit de Grenus sur la partie honnête et bien intentionnée de cette classe du peuple. Déterminé à partir sans délai, j'allais voir M. Gasc, à qui je communiquai ma résolution et ses motifs. Il me dit qu'il avait aperçu Grenus au Comité diplomatique; qu'il l'avait vu entrer au moment où il sortait lui-même, et qu'il s'était bien douté qu'il était venu croiser sa négociation. Grenus, qui avait des terres dans le pays de Gex et qui était maire du Grand-Saconnex, à une petite lieue de Genève, avait un intérêt d'ambition à donner sa patrie à la France: c'était un service qui pouvait lui valoir la confiance du gouvernement français et la mairie de la ville qu'il aurait livrée; mais son vrai motif était d'humilier les Genevois, et surtout les classes supérieures auxquelles il tenait par la naissance et qu'il avait aliénées par son caractère et sa conduite; en politique comme en religion, il n'y a point de pires ennemis que les déserteurs. Grenus s'était fait le démagogue de la canaille, et ne voyait dans les transes où il tenait le gouvernement de Genève et les aristocrates, parmi lesquels étaient tous ses parents qu'il détestait, qu'un amusement continuel. Il ne prenait aucune peine de déguiser sa méchanceté: elle en était plus atroce pour être plaisante, mais elle le paraissait moins: il riait d'un rire sardonique quand il avait fait une émeute de paysans, et les jours de terreur de la République étaient ses jours de réjouissance.

(*) Scènes de l'Histoire:
Documentation 1

Documentation 11

"Défense légitime"

par Jacques Grenus

Le crime de sédition

J'ai relevé que Collot D'Herbois – l'ancien directeur du Théâtre de Neuve, devenu membre de la Commune insurrectionnelle de Paris – se fit l'ardent protecteur des soldats suisses du régiment Lullin de Châteauvieux qui s'étaient mutinés le 31 août 1790 à Nancy et envers lesquels la répression avait été sanglante(*). Jacques Grenus, que la plupart des ouvrages consacrés à cette période de notre Histoire attaquent avec virulence [le traitant d'ennemi le plus irréconciliable de la petite République… Jacques Grenus qui doit être considéré à la fois comme *l'ennemi de la France, de la Suisse et de Genève*], avait été nommé Commissaire des approvisionnements de l'armée des alpes, sous le ministère de Le Brun et de Clavière, son compatriote. Étant avocat, il se fit le défenseur méritant de Samuel Del'Isle, de Lausanne et de Charles Émery, de Genève, "ci-devant grenadiers au régiment Lullin de Châteauvieux, en garnison à Nancy, accusés du crime de sédition", ainsi que l'atteste le mémoire suivant.

Des soldats infâmes

Le public doit se défier de ces recueils informes, ainsi que de ces folliculaires, de ces vils marchands de calomnie, écrivains soudoyés pour servir la rage d'un parti, tel que l'auteur du Journal de Genève. Il prétend qu'un Conseil de guerre condamna à mort les deux grenadiers, et que le Conseil des capitaines commua la peine en celle des courroies; puis, se livrant aux impulsions de son génie malfaisant, il invite les Républiques Suisses à déclarer infâmes et à bannir les soldats rebelles de leur territoire.

L'approbation de l'homme de bien

C'est l'honneur de deux soldats sans reproche, que nous sommes chargés de défendre, aux yeux d'une Nation qu'ils ont servie fidèlement et de leur Patrie qu'ils n'ont jamais déshonorée. Nous devons les soustraire à la fureur aveugle de la calomnie, et aux erreurs funestes de la prévention; si nous prostituons notre plume à la défense d'hommes coupables, si nous protégeons le crime, nous méritons l'indignation publique. Si, au contraire, en cette occasion surtout, nous sommes le refuge de l'innocence, si notre voix se fait entendre en faveur d'infortunés que persécutent d'injustes clameurs, que poursuit la haine d'hommes puissants, qui voudraient les rendre responsables de ces jours de terreur et de deuil, qui font gémir, dans la privation de leurs enfants, tant de familles des contrées helvétiques. Si nous sommes assez heureux pour mettre en pleine évidence leur justification, nous osons prétendre au seul prix, qui fut, avec le témoignage d'une bonne conscience, l'objet de notre constante ambition: *l'approbation de l'homme de bien*. Nous ne parlons point à cette classe d'êtres vains et frivoles qui ne peuvent penser que l'honneur et la réputation aient quelque prix pour l'homme qui n'est ni titré, ni riche. C'est aux êtres sensibles que nous nous adressons, à ceux qui s'hono-

rent surtout d'être hommes, qui savent que la vertu et le sentiment sont le partage de tous les états. Entrons en matière: 1) les grenadiers Émery et Del'Isle sont innocents du crime de sédition, pour lequel ils ont été condamnés. 2) Ils sont innocents des malheureux événements provoqués par leur condamnation.

Le châtiment des mutins

Monsieur Bouillé [le marquis de Bouillé, commandant à Metz, était le cousin de La Fayette] arrive, et à force de massacres, l'ordre se rétablit. Le régiment de Châteauvieux oppose une résistance opiniâtre. Les soldats qui, quatorze mois avant, eussent refusé d'attaquer les Parisiens, se battent en désespérés. Enfin, une partie est forcée à se retirer de la ville, une autre reste sur le carreau, et une troisième, au nombre de 143, est entassée dans une prison, où ils subissent d'autres horreurs, provoquées par des hommes avides de sang, qui avaient excité la fureur des soldats de l'armée de M. Bouillé en peignant la garnison de Nancy comme soufflée par le vent de la contre-révolution. La veille du jugement, on annonce à ces prisonniers la mort. On la promet surtout aux Fribourgeois et aux Genevois [nous tenons ces faits de l'un des 143, écrit Jacques Grenus]. On fait entrer les confesseurs et les ministres réformés: on leur prépare toutes les horreurs du supplice, on les jette dans l'agonie qui le précède. Étaient-ils vraiment condamnés, ou était-ce un raffinement de barbarie au XVIIIe siècle? Le lendemain, on conduit les 143 victimes de l'erreur sur une place où les gibets sont dressés. Cependant, le nombre désigné diminue.

Un rompu, vingt-trois pendus, et quarante envoyés aux galères sont les holocaustes sacrifiés par le Conseil de guerre des Suisses. Les autres sont envoyés au nouveau quartier.

Interrogatoire

– D'où es-tu?

– Je suis de Lausanne.

– Comment t'appelles-tu?

– Je m'appelle Samuel Del'Isle.

– Quelle religion professes-tu?

– Je suis réformé.

– Quelle profession as-tu?

– Je suis boulanger.

– Pourquoi es-tu ici devant nous?

– Je n'en sais rien: je descendais la garde hier, à une heure, et je n'ai rien fait.

– N'as-tu pas écrit de ces lettres?

– Oui, hier, en descendant ma garde, l'on m'a mené dans l'école du régiment, où l'on me fit voir ces lettres. L'on me demanda si j'étais consentant. Je répondis que si tout le régiment l'était, je l'étais aussi.

– Et puis, que fis-tu?

– Mes camarades me firent asseoir et me firent copier de ces lettres; j'en copiai trois et je me retirai.

– Depuis quand cela dure-t-il?

– Je n'en sais rien.

– Qui est-ce qui a composé cette lettre?

– C'est Hountziguer, et plusieurs autres.

– Combien étiez-vous dans cette salle?

– Nous étions plus de soixante, sans compter ceux qui sont entrés et sortis.

– N'as-tu plus rien à dire?

– Non.

– Soutiens-tu ce que tu viens d'avancer?

– Oui, au péril de ma vie.

Congé

Nous soussignés, certifions, à tous ceux qu'il appartiendra, avoir donné congé absolu au nommé Samuel Del'Isle, pour se retirer où bon lui semblera, ledit Del'Isle, grenadier de la compagnie Goldlin, au régiment Lullin de Châteauvieux, Suisse, natif de Lausanne, canton de Berne, en la province de Suisse, juridiction du même lieu, âgé de vingt-deux ans, de la taille de cinq pieds sept pouces trois lignes, visage petit et rond, marqué de la petite vérole et de taches de rousseurs, le nez petit, bouche bombée, yeux bleus, cheveux et sourcils blonds, lequel a très bien et fidèlement servi le Roi, l'espace de quatre ans, onze mois et douze jours. En foi de quoi nous lui avons délivré le présent congé.

Les bras des recruteurs

Nous devons dire, écrit Grenus, qu'on tint parole aux Genevois. Ils furent si bien recommandés qu'il y en eut un de roué et cinq de pendus. On nous saura quelque gré peut-être de suspendre nos réflexions. Qu'il nous soit permis de sortir de notre cause pour en embrasser une plus générale, que plaident dans tous les cœurs la compassion et l'humanité. Êtres sensibles, transportez-vous un moment dans les siècles de la barbarie, et écoutez-nous! Nous vous parlons après avoir vu les personnes et vu les preuves. On force ces malheureux à prendre des congés, où ils sont déclarés indignes: on les renvoie presque nus, avec de

mauvaises vestes, de mauvais souliers, et le reste en conséquence: on ne leur fait aucun décompte. On leur donne (écoutez bien ceci), on leur donne 3 livres 12 sols, ce qui fait 3 sols par lieue, jusqu'à la frontière d'Allemagne; quoique presque tous soient originaires du côté de la frontière du département d'Ain et de Jura, à plus de 60 lieues, quoi qu'on accorde aux vagabonds 3 sols par lieue jusqu'à la frontière la plus près de leur Patrie. N'est-ce pas là le comble de la cruauté et de l'avarice? Il semble qu'en les jetant du côté de l'Allemagne, on les mette dans la plus dure nécessité; on les précipite dans les bras des recruteurs qui inondent ces frontières. Il semble qu'on cherche à en faire ou des brigands, ou des ennemis nécessaires de la Nation. Nous conjurons les députés de l'Assemblée nationale, entre les mains desquels cet écrit tombera, de donner quelque attention à ce cruel traitement, qui est si éloigné de leurs vues de bienfaisance; et à ce refus de tout compte, si éloigné de ses décrets de Justice.

(*) Le 2 juillet 1782, appelées par l'aristocratie, les troupes étrangères pénétrèrent dans la ville que les chefs du parti bourgeois (les Représentants) durent fuir, frappés par des mesures de bannissement.
Hors scène:
Chronique V
L'occupation
Chronique XXXI
Le contexte et la conscience

(134) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 4

(135) Scènes de l'Histoire: *Documentation* 10

(136) *Documentation* 3 [cf: le saccage de la Scène de Neuve lors de la présentation de *Guillaume Tell.*]

Documentation 12

Note secrète de l'an VI [1798]

La fête de l'Escalade

À Genève, la condition des Natifs, c'est-à-dire des gens nés dans la ville mais n'y exerçant aucun droit politique, était avilissante. Quoique payant de lourds impôts, ces individus étaient complètement exclus de la vie politique. Ils ne pouvaient pas espérer devenir bourgeois, car le prix du droit de cité était devenu exorbitant. Au commencement du XVIIIe siècle, il fallait payer 12 écus pour acquérir la bourgeoisie; en 1770, il en fallait donner jusqu'à 1000. Or, les Natifs étaient des gens modestes, sinon pauvres. Voltaire, qui avait résidé aux Délices, puis à Ferney[134] prit leur parti et les entraîna à rompre leurs chaînes. Le 8 février 1781, une violente bataille s'engagea entre deux cercles de Natifs et un cercle de Représentants (parti des bourgeois). Il y eut plusieurs morts et blessés. Le gouvernement accorda alors aux Natifs, par un nouvel édit qui fut nommé "Édit bienfaisant", quelques droits nouveaux, entre autres l'admission gratuite à la bourgeoisie pour les Natifs établis depuis trois générations. Mais le gouvernement ne tint pas ses promesses. Le 8 avril 1782, une nouvelle émeute éclata. La violence populaire se déchaîna pendant une journée entière; elle fit 60 morts et blessés. Les Conseils et syndics durent démissionner, et les Négatifs (le parti aristocratique) s'enfuirent de la ville. Un gouvernement provisoire, nommé Commission de sûreté, fut installé. Les Négatifs, voulant reprendre le pouvoir, invoquèrent pour la troisième fois [acte de médiation de 1737, édit de 1765 furent les deux précédentes occasions] l'aide des puissances garantes: Français, Bernois et Sardes vinrent cerner la ville (sur la demande de la France, la Sardaigne avait remplacé Zurich). La ville se rendit. Les troupes entrèrent. Le gouvernement fut rétabli et fit publier un nouvel édit, qui fut nommé "l'Édit noir", par lequel d'importants droits que le peuple avait acquis depuis le commencement du siècle étaient abolis.(*) Pour être agréable à la Sardaigne, on alla jusqu'à décréter que la fête de l'Escalade ne serait plus célébrée, *vu les circonstances*!

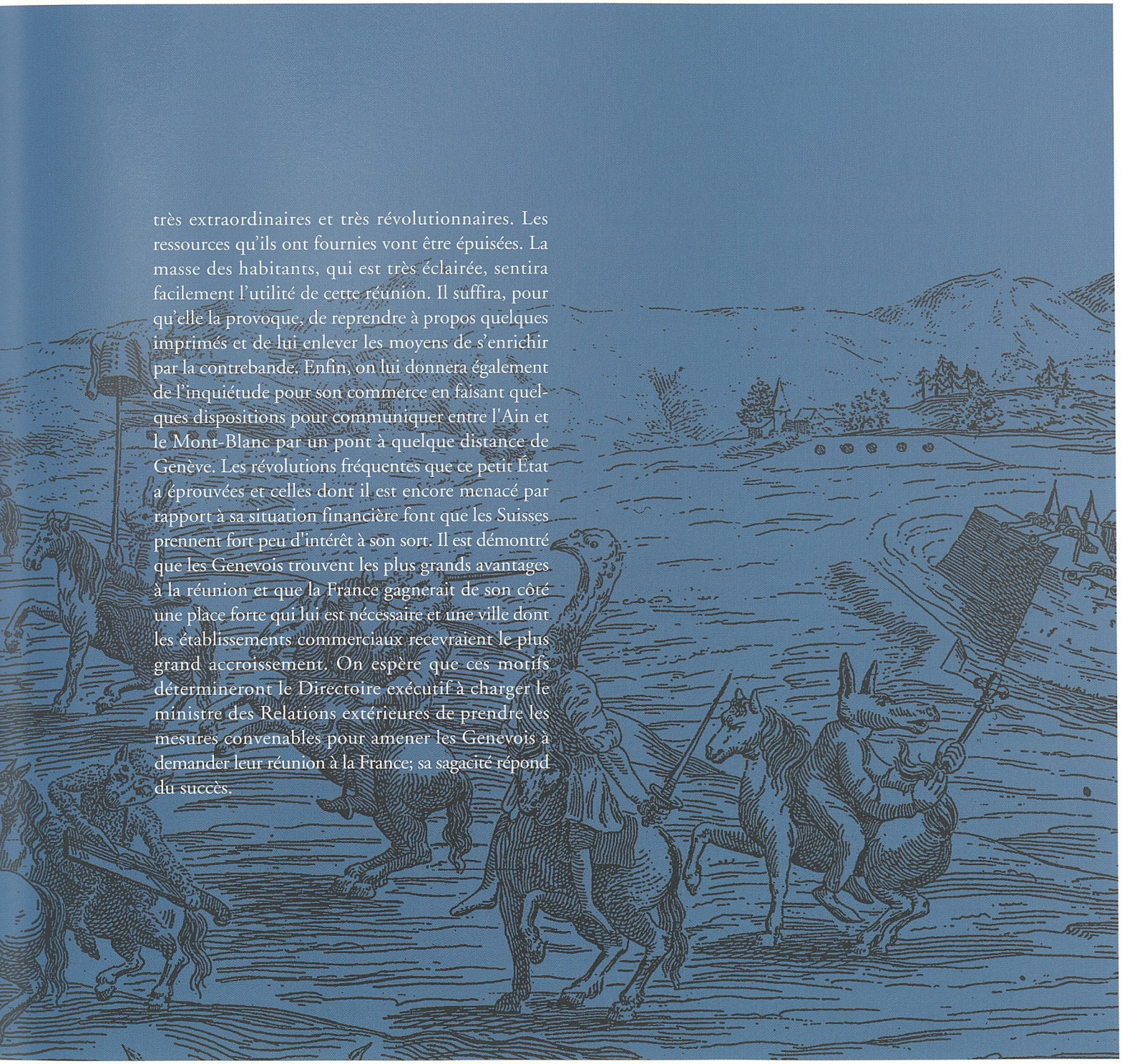
Trois fois exilé de Genève, banni des États du Roi de Sardaigne et du royaume de France, Jacques Grenus habitait ce dernier pays depuis la Révolution[135] et excitait les Genevois dans leurs revendications[136]. À la fin de l'année 1793, il s'employa à créer le "club des Montagnards", formé de sentinelles avancées de la liberté genevoise. L'une des premières démarches de cette association fut le rétablissement de la fête de l'Escalade. Comment les Genevois de 1782, qui avaient demandé à la maison de Savoie d'intervenir dans leurs affaires, auraient-ils pu continuer à célébrer la victoire de 1602? Onze ans plus tard, les circonstances étaient différentes. Célébrer l'Escalade, c'était faire pièce au gouvernement aristocratique de 1782, c'était exalter le sentiment populaire, qui ne s'était jamais accommodé de l'hommage rendu à l'ennemi savoyard. Dans l'idée des Montagnards, la célébration renouvelée de l'Escalade était un acte révolutionnaire emportant l'adhésion du peuple entier.

Source:
Édouard Chapuisat: *La Municipalité de Genève pendant la domination française. Extraits de ses registres et de sa correspondance (1798-1814). Genève et la Terreur* (1910).

Voici comment Jacques Grenus va s'employer pour passer de l'exaltation populaire, qui perçoit la victoire de l'Escalade comme un signe de l'indépendance, à la perte de cette indépendance au profit de l'incorporation de Genève à la France, perçue alors comme un signe d'émancipation. Pour opérer ce détournement stupéfiant dont la contradiction n'est pas sans rappeler d'autres manifestations analogues dans les circonstances révolutionnaires, Jacques Grenus, en présentant la note secrète qu'on lira ci-dessous, s'appuie sur des considérations économiques propres à la situation géographique de Genève. La Savoie, écrit-il, n'a le blé en quantité suffisante pour elle-même que dans les bonnes années; le pays de Gex n'en a que pour six mois seulement; il faut une excellente année pour que le pays de Vaud se suffise à lui-même et le Valais manque de grains. Les petits États n'ont subsisté que par la faute des monarchies. C'étaient des sangsues qui attiraient le sang en se plaçant près de la peau des grands États.

Note secrète

L'utilité de cette réunion est facile à démontrer sous les rapports militaires et commerciaux. D'abord sous les rapports militaires, il suffit de jeter les yeux sur une carte pour se convaincre que les frontières de la République à l'est sont dégarnies de toutes places fortes depuis Besançon jusqu'à Briançon, c'est-à-dire sur une étendue de 80 lieues, car il ne faut compter pour rien les forts de L'Écluse, Pierre-Châtel, Montmélian, Barreau, et même les fortifications de Grenoble. La nécessité d'obtenir une place forte ou une ville de guerre entre Besançon et Briançon fut établie par Bureau-Puzy dans son rapport à l'Assemblée constituante sur les places et villes de guerre. Cette nécessité s'est accrue par la réunion du Mont-Blanc et par nos relations avec la République cisalpine. Il est indubitable que, pour faciliter la communication de toutes les parties de la France avec l'Italie, le chemin de Saint-Maurice et du Simplon, qui forme l'ancienne voie romaine, sera rétabli. Sous les rapports commerciaux, il est aisé d'apercevoir que Genève se trouve dans la plus heureuse position pour être une des principales villes d'entrepôt, car elle est placée sur un fleuve qui peut être facilement rendu navigable, elle touche à un lac qui, lui, présente cet avantage sur une grande étendue; elle se trouve dans cette riche vallée qui sépare les Alpes du Jura. De même que toutes les rivières affluent sur Genève, les routes par terre y aboutissent; il serait très difficile de leur donner une autre direction. Le ministre Choiseul, qui connaissait l'avantage d'avoir sur le lac de Genève une place fortifiée et commerçante, voulut établir Versoix; de son côté, le Roi de Sardaigne fonda Carouge. Ces établissements ne peuvent prospérer sans faire des dépenses énormes dont la République serait dispensée par la réunion de Genève: cette ville ancienne est bien fortifiée, surtout du côté de la Suisse; il serait très facile de la rendre inexpugnable. Genève a intérêt à demander sa réunion: 1) pour la facilité de ses approvisionnements, qu'elle tire de France; 2) pour la liberté de son commerce, que nos douanes entravent de toutes parts; 3) pour la diminution de ses dépenses locales. Il est bon de savoir que les recettes ordinaires qu'elle fait ne peuvent satisfaire à ses dépenses; elle a été obligée de recourir successivement à des moyens



très extraordinaires et très révolutionnaires. Les ressources qu'ils ont fournies vont être épuisées. La masse des habitants, qui est très éclairée, sentira facilement l'utilité de cette réunion. Il suffira, pour qu'elle la provoque, de reprendre à propos quelques imprimés et de lui enlever les moyens de s'enrichir par la contrebande. Enfin, on lui donnera également de l'inquiétude pour son commerce en faisant quelques dispositions pour communiquer entre l'Ain et le Mont-Blanc par un pont à quelque distance de Genève. Les révolutions fréquentes que ce petit État a éprouvées et celles dont il est encore menacé par rapport à sa situation financière font que les Suisses prennent fort peu d'intérêt à son sort. Il est démontré que les Genevois trouvent les plus grands avantages à la réunion et que la France gagnerait de son côté une place forte qui lui est nécessaire et une ville dont les établissements commerciaux recevraient le plus grand accroissement. On espère que ces motifs détermineront le Directoire exécutif à charger le ministre des Relations extérieures de prendre les mesures convenables pour amener les Genevois à demander leur réunion à la France; sa sagacité répond du succès.

(137) Sous Guillaume de Conflans, les Genevois se constituèrent en communauté.
Ils prirent possession de la garde des remparts et des portes, et perçurent les impôts.
L'évêque, pour rester en possession de ses droits, menaça les habitants de l'excommunication.

(138) Scènes de l'Histoire:
Documentation 12

Hors scène:
(*) *Chronique* XXX
Commémoration et consécration.
(**) *Chronique* XXXII
Règles de jeux.

Genève et l'annexion française
Documentation 13

L'esprit public en l'an VIII [1800]

Jean-Baptiste et le papier timbré

Lorsque Genève devient le chef-lieu du Département du Léman (constitué par la loi du 25 août 1798), la France cherche aussitôt à lui imposer "sa" culture et "sa" politique culturelle. Républicains irréductibles, fiers d'élire eux-mêmes leurs magistrats depuis l'an 1287[137], les Genevois ne vont pas se prêter docilement aux jeux tactiques des maîtres d'une toute jeune République. Nulle fête ne sera susceptible d'adoucir ce qu'ils estiment être une forme d'asservissement due à des hommes prétendument libérés de l'esclavage monarchique. Avant l'annexion française, étaient commémorées à Genève[138] la fête de l'Escalade [1602] et celle de la naissance de J.-J. Rousseau, célébrée dès 1782 sous l'impulsion des cercles et des clubs révolutionnaires. L'administration française, marquée par les couleurs de la réaction thermidorienne, commet l'erreur d'interdire la fête de Rousseau (qui ne sera remise au calendrier des solennités qu'en 1831)[*]. L'accès aux Bastions, près de la Porte-Neuve, où se trouve le buste de J.-J. Rousseau, est bloqué par les autorités, au jour anniversaire du citoyen de Genève. Par ailleurs, sur l'injonction de la Préfecture, l'administration municipale fait installer l'autel de la Patrie sur la plaine de Plainpalais et nomme le sculpteur Jaquet "Commissaire pour l'ordonnance de la fête du 26 messidor [14 juillet]"[**]. Une seconde fête est organisée peu de temps après, celle du 23 thermidor [10 août, jour de la prise des Tuileries qui est signe de la chute du tyran Capet… mais symbole également du massacre de la garde suisse]. Le Genevois de cette époque n'est pas oublieux de son indépendance perdue et n'a qu'une hâte: la reconquête de sa liberté. Et c'est au Théâtre, notamment, que la preuve de la résistance est faite. Voici le texte de l'arrêté du Directoire, par lequel on peut découvrir que le comportement d'un acteur est à lui seul capable d'ébranler l'administration municipale. À cette époque, le langage est une arme; le lieu où ce langage s'exprime est un véritable bastion.

"Le Directoire exécutif, informé que dans les premiers jours de ce mois il a été représenté sur le Théâtre de Genève une pièce intitulée *Jean-Baptiste*, dans laquelle se trouvent deux phrases seulement où il est question de *papier timbré*; que, dans le cours de cette représentation [18 janvier 1799], un acteur, pour faire sa cour aux ennemis des lois françaises, a affecté d'ajouter à son rôle une foule de mauvais propos sur le papier timbré, ce qui lui a valu les applaudissements de tous les mauvais citoyens qui assistaient à la pièce; considérant que, d'après la loi du 2 août 1793, et l'arrêté pris, en conséquence, par le Directoire exécutif le 25 pluviôse an IV, sur la police des spectacles, l'administration municipale de Genève n'a pas pu, dans ces circonstances, se dispenser de fermer le Théâtre de cette commune; que n'ayant pas rempli cette obligation sacrée, elle s'est rendue indigne de la confiance du gouvernement; en vertu de l'article 196 de la Constitution et de la loi citée du 2 août 1793, arrête ce qui suit:

Article 1) Le Théâtre de la commune de Genève sera fermé jusqu'à ce qu'il en ait été autrement ordonné;

Article 2) Les membres de l'administration municipale de Genève sont destitués de leurs fonctions;

Article 3) L'administration centrale du Département du Léman pourvoira provisoirement à leur remplacement et adressera, sans délai, au ministre de l'Intérieur une liste de candidats dignes par leur moralité, leur civisme et leurs lumières d'être appelés par le Directoire exécutif aux fonctions d'administrateurs municipaux;

Article 4) Le présent arrêté sera publié et affiché dans la commune de Genève. Les ministres de la Police générale et de l'Intérieur sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de son exécution (29 janvier 1799).

Déjà l'administration française avait eu de la difficulté à trouver des citoyens disposés à prendre en main les charges municipales. Sur l'insistance de Madame de Staël, Benjamin Constant avait été candidat et avait obtenu un nombre honorable de suffrages, car il se disait prêt à "consacrer tous ses moyens à servir Genève". Mais Frarin avait été élu à sa place au Conseil des Cinq-Cents.

Des amours-propres qui font agir par bouffées

Voici maintenant, grâce à une lettre de Marc-Auguste Pictet adressée à Michel Micheli, qui se trouvait à Paris à l'époque [22 février 1800], quelques impressions sur l'esprit public qui régnait à Genève. Parce qu'il avait habité ce quartier, l'ancien Résident de France Félix Desportes est surnommé *Saint-Jean* dans ce courrier.

"En général, tu t'abuses extrêmement sur l'influence que telle ou telle personne, et surtout moi, peuvent avoir en ce moment. Il faudrait pouvoir tenir pied à boule, voir celui-ci et l'autre, former de petites réunions, flatter les cent mille amours-propres; toutes les petites passions des individus, etc… en un mot avoir les qualités d'un chef de parti et le temps d'en jouer le rôle. Je n'ai ni l'un ni l'autre. Je ne vais presque plus dans le monde; je suis en entier dans mes fonctions didactiques et dans ma physique. Non seulement c'est là mon goût et ma vocation, mais c'est ma ressource unique de subsistance pour ma famille et pour moi. Je ne puis donc pas courir tant de lièvres, et celui qui me donne à manger est celui que je dois poursuivre exclusivement. Je vois, d'ailleurs, parmi nos amis et nos connaissances, tantôt une inertie parfaite, tantôt une divergence dans les opinions, et dans les opinions fondamentales. *D'autres agiraient*, mais *par bouffées* et sans qu'on pût compter sur eux. Tous ont *des amours-propres très irritables* et je ne suis pas seul à m'apercevoir que tu en as blessé quelques-uns, dans des bouffées, ce qui n'a pas laissé que de nuire à la confiance. Cette circonstance empêche qu'on pût donner ici à telle mesure que tu suggérerais, avec la pleine conviction de la convenance, le degré d'impulsion qui la ferait exécuter, au travers des "si" des "car", et des "mais" qu'on trouve toujours sur son chemin. Nous avons eu *Saint-Jean* ici pendant trois jours. J'étais malade, il vint me voir, je ne pus le recevoir. Je fus chez lui le lendemain, veille de son départ. J'y trouvai Trembley-Massé, Argand et Boissier. On causa de choses et d'autres et pas un mot sur Genève. Il avait été fort peu satisfait du peu

d'empressement qu'on lui avait témoigné. Le lendemain de son arrivée, il y eut sur le poteau du carcan un écriteau dans lequel il était voué à l'exécration publique. Il devait y avoir le lendemain (c'était le jour où j'y fus) une parade militaire pour la promesse de soumission à la Constitution. On s'imagina que le personnage y serait et personne ne se rendit aux places d'armes, en sorte qu'on a ajourné la cérémonie à demain. Dieu sait si elle sera même exécutée! Il est vrai que la plupart des bataillons sont si mal en officiers qu'on s'étonne peu qu'il n'y ait pas de zèle à faire le service. J'ai lieu de croire que la visite de *Saint-Jean* avait pour but la formation de quelques listes d'individus pour les places à nommer. C'est toujours un problème pour moi que son degré véritable d'influence. À l'en croire, il est très considérable; mais nous sommes accoutumés à en rabattre. Boissier m'a dit lui avoir parlé très clair sur les inconvénients de la réunion et lui avoir même remis un petit mémoire sur cet objet, sommaire de la conversation qu'ils avaient eue ensemble. Il s'ouvrit beaucoup dans cette conversation, qui eut lieu à la suite d'un dîner, et raconta fort naïvement l'historique de la manière dont il avait été instruit des vues du gouvernement d'alors. Il donna des anecdotes qu'on ne peut guère écrire. On avait beaucoup annoncé Riboux comme préfet désigné pour notre département. Il assura qu'il n'en serait rien. À la bonne heure!"

Ces Genevois ne
nous ont-ils pas assez fait de mal?
Napoléon Bonaparte

Le masque à domicile

À la fin de juin 1805, Madame de Staël[139], de retour d'Italie, s'installa à Coppet. À cette époque, Chateaubriand, accompagné de son épouse, lui rendit visite. Comme il rentrait rarement d'une promenade sans rapporter des fleurs, ou même simplement quelques feuilles mortes, tant il aimait passionnément la nature, l'auteur de *René* fut émerveillé de la splendeur calme de ce séjour, et il félicita Madame de Staël de pouvoir y passer sa vie. Le compliment portait à faux et Madame de Staël, froissée, écrivit à Madame Récamier: "Ah! que Monsieur de Chateaubriand connaît mal le cœur en me trouvant heureuse. Il dit qu'il n'écrirait plus s'il avait de l'argent, et il considère le bonheur sous ce même point de vue. C'est un côté vulgaire dans un homme d'ailleurs bien supérieur". Affligé par le mauvais effet produit par sa remarque, Chateaubriand écrivait de son côté: "Je trouvai Madame de Staël dans son château, qui renfermait une cour attristée. Je lui parlai de sa fortune et de sa solitude comme d'un moyen précieux d'indépendance et de bonheur; je la blessai. Madame de Staël aimait le monde; elle se regardait comme la plus malheureuse des femmes, dans un exil dont j'aurais été ravi. Ne disputons à personne ses souffrances; il en est des douleurs comme

des patries: chacun a la sienne". Dans le courant de l'automne, Frédéric Schlegel vint à Coppet voir son frère Guillaume, qui était le précepteur des enfants de Madame de Staël. Benjamin Constant, qui n'aimait pas les Schlegel et qui ne s'en cachait guère, a tracé de Frédéric le portrait suivant: "Un petit homme rond, gras outre mesure, avec un nez pointu, une bouche qui sourit assez mielleusement, de beaux yeux, un air subalterne, surtout quand il ne parle pas, et un air de glace quand il écoute". Quant à Guillaume Schlegel, Benjamin l'appelait un grotesque et un cuistre d'Allemagne, et Schlegel, de son côté, méprisait totalement Benjamin. Il faut dire que, si Benjamin avait de gros défauts, Schlegel en avait de petits; il était vaniteux et susceptible, et il fallait toute la bonté et toute l'exquise politesse de Madame de Staël pour ménager suffisamment cet extraordinaire amour-propre qu'une ombre, un souffle même écorchait jusqu'au sang. Schlegel avait un peu honte de sa qualité de précepteur, bien qu'elle lui fût payée douze mille francs par an; et lorsqu'il arrivait à Coppet quelque hôte de marque, Schlegel, qui autrement ne parlait à Madame de Staël qu'avec le plus grand respect, s'émancipait, prenait des allures dégagées, affectait des airs de désinvolture, et ne s'adressait plus à la maîtresse de la maison qu'en lui disant: "Ma chère amie"..., ce qui faisait hausser les épaules à Benjamin Constant. C'est vers la fin avril 1807 que Napoléon, après avoir autorisé Madame de Staël à passer deux mois au château d'Acosta, dans le Département de Seine-et-Oise, lui retire brusquement et définitivement cette autorisation. Il écrit à Fouché, son ministre de la police: "Cette femme est un vrai corbeau; elle croyait déjà la tempête arrivée et se repaissait d'intrigues et de folies. Qu'elle s'en aille dans son Léman. *Ces Genevois ne nous ont-ils pas fait assez de mal?*... Je la laisse d'ailleurs libre d'aller à l'étranger, et elle est fort maîtresse d'y faire autant de libelles qu'il lui plaira". Napoléon, en confinant Madame de Staël à Coppet et en la condamnant à l'opposition, fit de cet endroit le centre et le refuge intellectuel, entre 1807 et 1812, de tous ceux qui ne voulaient pas s'incliner sous le joug du maître de la France. Qui fréquentait cette Arcadie helvétique? C'était Benjamin Constant, dont on oubliait les cheveux jaunes, les yeux éteints par ses lunettes, la voix grêle et criarde, le complet égoïsme et la parfaite immoralité, pour ne se rappeler que son esprit incomparable, une conversation prodigieusement rebondissante, inspirée par sa fécondité d'idées [lit-on dans des récits oints de sainte encre]. C'était le Préfet du Léman, Monsieur de Barante, homme de beaucoup d'esprit et de plus de cœur encore, qui n'hésita pas à compromettre sa situation par les égards et la bienveillance dont il usait envers l'hospitalière exilée. C'était Sismondi, le grave historien genevois. C'était le jeune Guizot qui, la première fois qu'il vit Madame de Staël, lui récita les philippiques de Chateaubriand: "Lorsque, dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur, lorsque tout tremble devant le tyran et qu'il est aussi dangereux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paraît, chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'empire; il croît, inconnu auprès des cendres de Germanicus, et déjà l'intègre Providence livre à un enfant obscur la

(*) Hors scène:
Chronique XXVIII
Fièvres.

gloire du maître du monde!" Sur quoi, Madame de Staël prit le jeune Guizot par le bras et dit à ce garçon de vingt ans: "Je suis sûre que vous joueriez très bien la tragédie; restez avec nous et prenez place dans *Andromaque*. Car on jouait la tragédie à Coppet dans le même temps qu'on la vivait. Madame de Staël y prenait un extraordinaire plaisir. "C'est un personnage de tragédie, a dit un de ses adorateurs; elle a besoin de recevoir et de donner des couronnes". On jouait donc quelques-unes des pièces favorites du théâtre de Voltaire: *Mérope*, *Alzire*, *Zaïre*; puis *Phèdre* de Racine, mais également des pièces écrites par Madame de Staël elle-même, en particulier une *Sunamite* et une *Agar dans le désert*, qu'elle joua avec sa fille et qui firent fondre en larmes toute la galerie(*). Les amis figuraient en cothurne, en casque grec, en manteau romain, et ce devait être un spectacle au moins comique que de voir Benjamin Constant en Thésée, avec ses cheveux filasse et ses jambes maigres, affublé du costume héroïque du vainqueur du Minotaure. Hippolyte, c'était Monsieur de Sabran, le dernier homme qu'il convînt de choisir pour un tel rôle, vu sa figure ingrate et grimacière de parfait courtisan.

Quant aux rôles de femmes, Aricie, c'était Madame Récamier, et, à en croire les témoins oculaires, c'était la perfection même. "C'est, dit l'un d'eux, le triomphe de la nature sur l'art; car comment se défendre de trouver bien un bel objet, que la douceur, la simplicité, la modestie, la séduction, et une teinte légère de mélancolie, mettent dans tout son jour? Aussi lui sait-on gré d'avancer ou de reculer d'un pas, de lever le bras, d'étendre la main, de remuer le doigt". Phèdre… les fureurs de la femme jalouse… *Vénus toute entière à sa proie attachée*… Il paraît que Madame de Staël était magnifique en Phèdre. Schlegel qualifie son jeu d'interprétation de grand style qui, par la mise en relief du côté involontaire et fatal de la passion à laquelle Phèdre succombe, produisait sur le spectateur l'impression la plus profonde. Elle lisait un jour une œuvre de Marmontel intitulée *Le Bavard*, dans laquelle une grande dame malade et vaporeuse s'intéresse à un vieux militaire qui sollicite une pension, mais sous la condition expresse qu'il lui exposera son affaire en peu de mots. Le Bavard, à qui l'on a fait sa leçon d'avance, se laisse néanmoins entraîner à une telle intempérance de langage, que sa protectrice, abasourdie, le renvoie et ne veut plus entendre parler de lui. Alors le vieux bonhomme commence à lui raconter sa vie, qu'il a une femme et plusieurs enfants sur les bras… et aussitôt Madame de Staël qui, non seulement sort de son rôle, mais oublie même qu'elle joue la comédie, ne voit plus devant elle qu'un infortuné père de famille, s'élance, son cœur est ému, ses yeux se remplissent de larmes, elle s'écrie: "Une autre fois, mon brave, ne parlez pas tant! Pour aujourd'hui, je me charge de votre affaire". Ce qu'elle fut au théâtre, dans cette circonstance, elle le fut dans toutes les occasions où le destin frappait à sa porte, nous assure Jules Carrara, à la fin de cette quelque peu désuète description qu'il a fallu lui emprunter pour montrer ceci. Dix ans après la Révolution, et dans les années qui vont suivre, le théâtre sera libre aux portes de Genève, à Coppet, comme jadis, avant 1789, il pouvait l'être à Ferney où Le Kain et Mademoiselle Clairon étaient invités par Voltaire pour jouer la tragédie. Tout au contraire,

la Scène de Neuve va subir à Genève la censure des autorités qui occupent cette cité si souvent convoitée et parfois confisquée par un pouvoir arrogant. Il faut maintenant emprunter les documents officiels pour examiner quelques exemples de la sévérité avec laquelle le Théâtre de Genève sera soumis à un ordre qui témoigne du passage de la révolution à la réaction.

Le théâtre à visage découvert

Du 15 avril 1799

Hier soir, un artiste du Spectacle, en annonçant une pièce à son bénéfice, a désigné "mercredi" pour le jour; une loi abolissant ce terme de l'ancien calendrier, les républicains désireraient connaître celui du nouveau auquel il se rapporte. Je vous invite donc, citoyen administrateur, d'ordonner à cet artiste de réparer au Spectacle de ce soir l'erreur, involontaire sans doute, qu'il a commise en désignant un jour sous un terme défendu.

Du 19 mai 1800 (le Préfet au Maire)

Je ne pus m'empêcher, citoyen, d'être frappé hier, en assistant à la représentation du *Médecin malgré lui*, de quelques expressions qui, sans être licencieuses, choquent cependant les idées reçues sur la décence qu'on doit observer à l'égard du public et blessent les oreilles des personnes qui ont le goût assez délicat pour ne pas s'amuser des plaisanteries grossières. Je n'ai pas la pièce assez présente à l'esprit pour décider si les expressions dont il s'agit s'y trouvent en effet ou si elles sont de l'invention des acteurs. Mais, quoi qu'il en soit, on peut observer, sans ravaler le mérite de Molière, qu'on ne voit rien de semblable dans celles de ses pièces qu'on estime le plus et qui ont assuré la célébrité de cet inimitable auteur. Je vous invite, citoyen, à en parler au directeur du Spectacle afin qu'il y pourvoit pour l'avenir. Il n'est pas question de dénaturer la pièce; il s'agit seulement de changer quelques mots.

Du 23 novembre 1800

Le Préfet transmet un arrêté en date d'hier pour prévenir le retour de ce qui s'est passé au Spectacle le 29 brumaire dernier, au sujet d'une apostrophe lâchée par un acteur contre les employés aux douanes, dans la représentation du *Secret*, opéra, lequel arrêté ordonne la fermeture du Théâtre jusqu'à nouvel ordre, ainsi que la publication aux lieux accoutumés.

Du 4 avril 1801

Le citoyen Lambossy, garçon de théâtre, mandé pour avoir dilapidé les effets du dit Théâtre, reçoit l'ordre de quitter la ville avec sa famille, dès ce jour à la fin du mois.

Du 28 février 1803.

Le Maire demande la radiation du répertoire des comédiens de cette ville de la pièce intitulée *La chaste Suzanne*, mise au Théâtre-du-Vaudeville de Paris, le 5 janvier 1793.

Du 30 juillet 1808

Monsieur le Commissaire Noblet annonce que le Consistoire lui a témoigné le désir qu'on raie du répertoire du Théâtre de cette ville la pièce intitulée

(*) Hors scène
Chronique V
L'occupation.

Source:
Édouard Chapuisat: *La Révolution française et la Suisse* (1936).

Les Visitandines. Monsieur Martin, adjoint, prévient le régisseur que cette pièce ne sera pas jouée jusqu'au retour de Monsieur le Maire, qui prononcera définitivement.

Du 27 janvier 1812

Le Commissaire spécial annonce par sa lettre du 24 qu'il entre dans ses attributions d'exercer la police morale sur les théâtres, qu'en conséquence on ne peut annoncer aucune pièce, ni lire aucun billet sans son approbation.

Il faut observer en effet qu'au lendemain même de l'annexion, des troubles et des réticences s'étaient manifestés au Théâtre.

Ces quelques exemples suivants en témoignent.

Du 17 novembre 1798

Les citoyens Pépin, directeur, et Vidal, régisseur du Spectacle, introduits, le citoyen Président leur fait part des intentions du Ministre de l'Intérieur relativement à la solennité à apporter aux fêtes décadaires par le chant d'hymnes patriotiques de la part des artistes; ils témoignent toute la bonne volonté possible, mais ils observent que les artistes n'étant point tenus par leur engagement à chanter lors du Spectacle, ils craignent qu'ils s'y refusent, que, cependant, on ne peut pas douter de leurs efforts pour réussir à les engager à vouloir s'y prêter. Arrêté qu'une invitation sera faite par écrit pour obtenir le succès demandé. Peu avant, le 31 août 1798, le citoyen Barillet, Commissaire de police, était avisé qu'il se formait une cabale pour troubler l'ordre au spectacle par des sifflements d'acteurs, etc. Arrêté que le citoyen Barillet indiquera les individus, qu'ils seront mandés au tribunal de police, avertis que leur plan est connu et prévenus que, s'ils l'exécutent, ils seront chassés du Spectacle, déférés aux tribunaux compétents comme perturbateurs de l'ordre et de la tranquillité publique. Cet arrêté découlait d'un précédent, pris le 11août 1798. Arrêté de défendre à toute personne qui se trouve dans l'intérieur de la salle de spectacle de siffler, parler haut, faire aucune demande de pièces, annonces, musique ou acteur, de rien jeter sur le Théâtre, comme aussi de demeurer debout et couvert dès que le rideau est levé, etc. Le présent arrêté est affiché dans l'intérieur de la salle.

Du 10 janvier 1799

On charge le citoyen Aubert d'annoncer aux directeurs du Spectacle que l'administration a choisi les pièces de *Fénelon* et *La Jambe de Bois*, vu qu'ils ont déclaré que leur troupe n'était pas en état de jouer *Brutus*, *Guillaume Tell*, etc. L'administration, ne pouvant faire mieux, a choisi ces deux pièces pour être représentées sur le Théâtre le 2 pluviôse prochain; les directeurs inviteront les artistes à exécuter ce jour-là les hymnes patriotiques.(*)

Les grands hommes. 1817
Rodolphe Tobie WESSEL
Papeterie & Nouveautés
GENÈVE.
Gare Lieut.

De l'état actuel des arts à Genève, en 1802

Les arts sont très accueillis à Genève; il y a même plusieurs femmes qui en font leur occupation ou leur amusement, entre autres l'épouse de Monsieur d'Eymar, préfet.

Tönnes Christian Bruun Neergaard

L'un des plus estimables citoyens de Genève s'adresse anonymement en ces termes à l'auteur d'un ouvrage sur *La situation des Beaux-Arts en France* en vue de préfacer une brève notice sur l'art et l'industrie genevois, ainsi que sur leurs rapports. Genève a perdu sa fortune, sa considération et son bonheur, par les mauvais succès de ses spéculations dans les fonds publics, ses divisions politiques et, finalement, par sa réunion avec la France, qui lui a fait perdre son identité. J'espère que le temps améliorera sa situation, et que la haute protection du gouvernement français lui rendra tout le lustre dont elle est susceptible. Le premier Consul lui a permis de compter sur ses bontés. Les autorités administrent avec la plus grande sagesse, et sont secondées par une garnison exemplaire. J'espère que cela continuera sur ce pied-là et que les Genevois, toujours dans le trouble et l'anarchie politiques, auront une fois à se féliciter de leur réunion à la nation française. Genève est dans la position la plus agréable. Son climat est sain; mais son sol est stérile ou peu fécond. Son territoire est très borné, de sorte que, ne pouvant en aucune manière se dévouer à l'agriculture, elle fut obligée dans tous les temps de chercher toutes ses ressources dans les arts. C'est elle qui a donné à la France et à Gênes la fabrique de velours. C'est elle qui a perfectionné celles des galons d'or et d'argent, et qui dans un temps recelait dans son sein les tireurs d'or les plus habiles de l'Europe. C'est elle qui a perfectionné l'horlogerie, qui est encore avec la bijouterie la principale branche de ses ressources. Ce fut vers le milieu du XVIIe siècle qu'à l'instar des peintures sur verre, alors en usage en Europe, les artistes genevois entreprirent de créer et de perfectionner la peinture en émail. Leurs succès leur donnèrent beaucoup de vogue en France et en Angleterre, et ils commencèrent à décorer l'horlogerie et les bijoux, dont le débit devint très considérable. La gravure en médaille offrit de nouvelles ressources; elle provoqua la gravure en or et des métaux en général, les abréviations du "frappe", la fonte des métaux; enfin, tout ce qui pouvait compléter ces arts-là vivifia le commerce de nos ateliers, et fut la source d'une infinité de fortunes, qui ont transformé notre sol ingrat en un séjour agréable, et qui ressemble à la fertilité. Arlaud acquit bientôt une grande réputation pour la miniature. Plusieurs peintres ont suivi ses traces: Liotard, le meilleur peintre en pastel. En émail, l'on distingue les Fouron, Favre, Seguin, Soiron père et fils, Lissignol, Adam, les frères Lévêque, et bien d'autres qui ont eu et ont encore les plus grands succès dans ce genre de peinture. En miniature, les demoiselles Terroux, Rath. Les portraits historiques à l'huile, par Mussard, Arlaud, Bouvier, sont une preuve que les arts sont très cultivés dans Genève, ayant surtout à leur tête des peintres infiniment distingués pour l'Histoire, dont St-Ours et son élève Vaucher qui honorent actuellement Genève par leurs talents et y

naturaliseront le bon goût et la grande manière si les artistes genevois veulent suivre leur exemple et leurs conseils. C'est bien fâcheux pour les arts qu'ils n'aient point ici d'églises à décorer, et qu'on ne les charge pas d'immortaliser dans les Maisons Communes, les grands événements qui font la gloire des Français et l'étonnement de toute l'Europe. Nous possédons pour le paysage De la Rive, son élève d'Auriol; Huber, Gautier, Agasse qui peint les chevaux et le paysage. Brun, qui fait très bien le paysage et les animaux et qui, notamment, a une très grande connaissance en tableaux d'anciens maîtres. Tœpffer qui, outre son talent pour le paysage, se distingue d'une manière très particulière pour ses tableaux en caricature, pleins de mouvements, d'esprit et de bonnes plaisanteries; c'est l'Hogarth de Genève.

Il faut espérer que la Société des Arts, établie depuis l'année 1768, déjà pourvue, mais en petite quantité, des plâtres les plus beaux que la pénurie des Genevois ait pu se procurer en Italie, de dessins, de belles estampes, et d'un modèle payé par ladite Société, donnera de la verve aux jeunes gens qui se destinent à cultiver les arts, si la main bienfaisante du gouvernement français vient à leur secours, en gratifiant cet établissement de bâtiments publics, pour y placer les écoles, les tableaux et les différents professeurs qui pourraient y donner des cours de tous genres pour l'instruction non seulement de notre jeunesse, mais de celle de tous les départements voisins, qui manquent chez eux des secours nécessaires pour obtenir cette fin désirable. Je suis persuadé que si le gouvernement français voulait jeter sur Genève un coup d'œil favorable, et y protéger les gens à talents capables d'y donner des cours de mathématiques, physique, astronomie, jurisprudence, médecine, architecture civile et militaire, génie, artillerie, et agriculture, une infinité de familles des départements qui nous avoisinent, manquant de ces sortes de secours, viendraient se domicilier parmi nous, pour préparer leurs enfants à remplir leurs destinations dans les vocations auxquelles ils pourraient être appelés; ce qui dédommagerait un peu Genève de près de cinquante millions, que les habitants ont perdus dans les fonds de France; perte qui a infiniment influé sur les départements voisins, qui ne pouvaient vendre utilement l'excédent de leurs denrées qu'à Genève. Mais aujourd'hui les Genevois sont malheureusement soumis par les circonstances à payer comme eux beaucoup plus d'impôts et de charges qu'ils n'étaient accoutumés à en supporter par le passé. Ils se mettraient par là, ainsi que nous, petit à petit au-dessus de leurs affaires, d'autant plus qu'il est probable que les mœurs s'étant conservées à Genève dans une espèce de pureté, assaisonnée d'une grande sociabilité, les étrangers Anglais, Allemands, Hollandais, qui étaient accoutumés d'envoyer leurs enfants à Genève, faire leur première éducation, et y apprendre le français, recommenceraient à en reprendre la route, et procureraient ainsi l'avantage, pour nous et nos départements voisins, d'y payer annuellement un tribut de numéraire, en continuant de donner aux Genevois une quantité de bonnes relations dans les États voisins, qui les mettraient à même d'y rétablir avec utilité pour la France celles que le commerce leur avait procurées dans toutes les villes importantes de l'Europe.

Si presque tous les tableaux des Genevois sont à vendre, ce n'est point faute de goût, mais c'est que

Source:
Tönnes Christian Bruun Neergaard: *De l'état actuel des arts à Genève en l'an X* [1802].

le dérangement de leur fortune les a mis dans le cas, bien malgré eux, de chercher à s'en défaire. Le cabinet de Tronchin avait été porté à Paris. Sa vente était commencée lorsque celui-ci reçut la nouvelle qu'il venait de faire une succession, qui le mettait dans le cas de la suspendre; de sorte qu'il en a rapporté à Genève une partie qui y existe. Ces tableaux sont, à peu de chose près, de l'école flamande, et avaient été jusqu'à ce moment à la disposition des artistes, auxquels les particuliers ouvraient avec plaisir leurs cabinets, pour les aider dans leur instruction; mais, s'ils venaient à être vendus, Genève aurait besoin d'une protection plus spéciale du premier Consul pour un dépôt du résidu des tableaux qui ne lui serviraient de rien à Paris. Le cabinet de M. Sellon d'Allaman est considérable et renferme diverses productions des écoles italienne, française et flamande, ne laissant pas que de contenir un assez grand nombre de tableaux, en ayant eu en héritage de ses pères, et en ayant acheté beaucoup dans ses voyages, étant alors dans le cas de satisfaire ses fantaisies et ses goûts. Avant toutes nos agitations, M. Sellon d'Allaman avait tenté d'établir à Genève la fabrique d'acier, à l'instar des Anglais. C'était un établissement fort à notre portée. Avec cent louis de matières premières, l'on pouvait faire pour cent mille écus de marchandises. L'on aurait pu y adjoindre celle des outils de tous les genres, que l'on y fabrique déjà avec quelque succès, et nous aurions eu à l'instant même le plus grand secours de la part des ouvriers en horlogerie, qui savent tous tourner, limer, forger, et qui ne pouvant plus, la plupart du temps, travailler à leur métier à l'âge de quarante ans, auraient été d'excellents ouvriers pour la fabrique d'acier. Il y a une autre raison qui aurait dû faire favoriser cette fabrique, c'est que nous avons des eaux pour y construire toutes sortes de machines hydrauliques, qui économiseraient la main-d'œuvre, et nos voisins des départements seraient encouragés à fouiller les mines de charbon de terre qui sont abondantes dans nos montagnes, ce qui obvierait un peu à la destruction de nos bois, qui diminuent journellement d'une manière effrayante. Plusieurs graveurs en estampes, même fort habiles, ont tenté à différentes reprises d'y faire leurs établissements, en demandant des encouragements. On les a sans cesse éconduits, au grand détriment de la chose publique; car c'est une fabrique qui trouverait immédiatement des aides et des apprentis. Nous avons aussi à soutenir nos fabriques d'indiennes, dont tous les bâtiments nécessaires existent encore dans un parfait état, qui allaient à merveille avant la guerre, et donnaient du pain à sept ou huit cents ouvriers, femmes et enfants. En vous confirmant que notre pays est absolument stérile, et que ce n'est que par notre industrie que nous pouvons nous procurer notre subsistance, je vous expose combien il nous serait précieux que le gouvernement français nous tendît une main secourable, pour donner de l'encouragement aux arts, qui sont l'âme des fabriques, et aux connaissances de toutes les branches d'éducation propres à former des magistrats, des militaires, des négociants et des artistes. Nos concitoyens ont de la conception. Il n'y a pas une seule ville un peu importante en Europe où il n'y ait des maisons genevoises. Ce seront actuellement des facteurs tous placés pour donner de l'écoulement aux fabriques françaises, et un moyen de plus d'enrichir la grande République.

1817 A

Documentation 16

Quelles sont les causes qui font qu'à Genève (ville dont la population est en général active, éclairée et industrieuse, et qui semble avoir plus de ressources qu'on en possède ailleurs), le nombre relatif des individus qui ne peuvent se soutenir sans secours étrangers est aussi grand?

Ils ne prévoyaient pas qu'il viendrait un temps où leur industrie leur rapporterait moins.

Le Commerce et le Gouvernement considérés relativement l'un à l'autre

Étienne Bonnot de Condillac

Dans les villes qui renferment des fabriques, plusieurs causes concourent à priver des moyens de subsistance une grande partie des individus attachés à l'une des branches manufacturières; il suffit d'en signaler quelques-unes pour justifier le principe: 1) la concurrence, 2) la prohibition, 3) le haut prix des denrées de première nécessité, 4) le défaut d'écoulement des produits. On ne peut disconvenir que ces causes ont réagi sur Genève d'une manière poignante; même dans ces dernières années, elles ont exercé simultanément leur funeste empire. Nous allons les passer rapidement en revue.

La concurrence

Pendant longtemps Genève seule, pour ainsi dire, était en possession de la fabrique d'horlogerie. Elle n'avait aucune rivale et, à l'exception des mouvements, tirés des environs, toutes les parties qui entrent dans la composition des montres étaient manufacturées à Genève; de cette manière tout ce qui tient à l'horlogerie se trouvait réuni et concentré dans la ville, circonstance infiniment précieuse. De là, cet ensemble dans les opérations, cette facilité pour la surveillance des travaux, avec l'avantage, toujours croissant, de perfectionner les produits. Les anciens règlements sur l'horlogerie, en vigueur dans les temps où elle était régie par une Jurande ou Maîtrise, avaient de grands avantages et aussi présentaient de grands inconvénients; leur suppression, en faisant cesser ces derniers a considérablement réduit les premiers. La faculté commune à tous de travailler sans être soumis à aucune inspection a nécessairement nui à la bienfacture de l'ouvrage; de là, il est résulté une défaveur sur les montres sortant de la fabrique de Genève. Mais ce n'est pas à cela seulement qu'on doit attribuer l'élévation d'une fabrique située dans un canton voisin du nôtre, qui a pris un accroissement prodigieux depuis vingt à vingt-cinq ans; je veux parler de l'horlogerie du canton de Neuchâtel. Les causes de la prospérité de cette fabrique sont dues à trois circonstances: le bas prix des denrées, la sobriété des habitants, leur manière de vivre absolument différente de celle des ouvriers de Genève. Cette réunion de choses détermine une différence considérable dans le prix comparatif de la main-d'œuvre, et pour donner une preuve de la disproportion qui existe entre Neuchâtel et Genève, on peut dire que les montres de même nature en toutes choses sont, quant au prix, dans le rapport de cinq à sept.

La prohibition

Avant la Révolution française, Genève avait pour débouché des produits de ses fabriques une grande partie de l'Europe et plusieurs pays des deux Indes; cela donnait un prodigieux essor à sa fabrication, ses négociants tenaient alternativement toutes les principales foires de l'Europe, ils exploitaient la France, l'Allemagne, l'Italie, et plusieurs pays du nord de l'Europe. Dès lors la France fut fermée à notre industrie par des lois prohibitives, mais dans l'espace des seize années pendant lesquelles nous avons été en chrysalide [la période de l'annexion], la position de Genève lui avait de nouveau donné accès, non seulement en France et dans tous les arrondissements que comprenait sa gigantesque étendue, mais aussi dans tous les pays soumis à son influence. Et lorsque la Restauration est arrivée, les lois prohibitives de la France ont de nouveau frappé notre ville; nos négociants, habitués à écouler l'horlogerie et la bijouterie en France, ont vu subitement supprimer cette branche considérable de leur exploitation, et c'est ainsi que nos ouvriers ont éprouvé à la fois une diminution d'ouvrage et une réduction sur les prix. Au sujet de cette interdiction, on ne peut s'empêcher de présenter une réflexion qui prouve combien les Gouvernements sont exposés à être trompés sur les intérêts du pays qu'ils administrent. Celui de France ne peut ignorer que la quantité des articles en horlogerie et en bijouterie qui se fabriquent à Paris et à Besançon n'équivaut pas à la dixième partie de ceux nécessaires à la consommation des Français; même pour ce qui s'y fabrique, les ateliers de France sont obligés de tirer de la Suisse la majeure partie des matières premières. Il résulte de cet état de choses que, sur dix montres qui circulent dans le commerce en France, neuf y entrent en contrebande; si l'on pouvait surveiller cet inévitable trafic, on saurait que ses agents sont tous Français, les uns sous la dénomination d'*assureurs*, les autres, sous celle de *passeurs*. Si donc le Gouvernement français admettait en France l'introduction de l'horlogerie suisse moyennant un droit modéré qui n'excéderait pas cinq à six pour cent y compris les frais de contrôle, il remédierait à deux maux, l'un de ne pas se priver d'un droit fiscal qui serait très considérable, l'autre de ramener aux principes de morale de ses habitants qui se livrent au commerce de la contrebande, en leur ôtant cet aliment. Espérons que cette question se réglera d'une manière également avantageuse aux deux pays; déjà, il y a deux ans qu'elle fut sur le point d'être ainsi terminée, mais on ne sait par quelle fatalité les projets les plus utiles sont précisément ceux qui demeurent ajournés.

Il convient de rappeler ici "la grande affaire des douanes qui a mis la ville de Genève en état de siège" en 1801 – an IX –, et au sujet de laquelle divers documents sont déposés aux Archives de notre cité.

Le haut prix des denrées de première nécessité

C'est à l'époque où par une faveur signalée de la Providence nous nous trouvons maintenant, qu'en portant nos regards sur les précédentes années, particulièrement celles de 1816, 1817 et partie de 1818 [immédiatement après la période de l'annexion française], nous pouvons juger comparativement des funestes effets que la cherté des denrées a dû produire

sur la classe peu aisée de nos habitants; le pain, cet article de première nécessité, flottant pendant longtemps entre les prix de douze à quatorze sous, était hors de la portée d'un grand nombre d'individus; ils étaient réduits pour principale nourriture à la pomme de terre, dont la qualité nutritive et bienfaisante n'empêche pas que lorsque l'homme est livré à ce tubercule pour unique aliment, il n'en éprouve tôt ou tard de graves inconvénients. La classe laborieuse a donc été placée entre deux funestes circonstances, l'une de se borner à une nourriture peu saine lorsqu'elle n'est pas mélangée à d'autres aliments (et c'est ce qui a engendré plusieurs maladies en son sein), l'autre de faire des sacrifices pour acheter du pain; de là, cette ruine de plusieurs familles qui ont été réduites à vendre successivement leur mobilier et jusqu'aux objets les plus indispensables à leur existence pour se procurer un aliment dont le prix était trois à quatre fois plus élevé que dans les temps ordinaires.

Le défaut d'écoulement des produits

En indiquant la prohibition ordonnée par le Gouvernement français des articles d'horlogerie fabriqués en Suisse, nous avons signalé une des principales causes du défaut d'écoulement. Il en est d'autres qui, sans doute, sont une suite des efforts extraordinaires qu'ont faits les diverses Puissances de l'Europe dans les années 1812 à 1815 inclusivement. En général, le commerce est dans un état de malaise, de souffrance qu'il est difficile d'expliquer; soit qu'on le prenne aux sources, ou qu'on l'examine dans ses diverses subdivisions, on voit que l'équilibre est entièrement rompu. On peut faire des citations en preuve. Par exemple, le négociant qui fait une expédition dans un port d'Europe, dirigée pour une contrée quelconque des Indes occidentales ou orientales, observe soigneusement de ne la composer que d'articles d'un facile écoulement au lieu de sa destination. De les faire acheter aux sources de production ou de fabrication, afin de n'opérer qu'avec la première main. Son bâtiment met à la voile et arrive au port indiqué: là il trouve les mêmes marchandises qu'il a transportées au-dessous des prix d'achat, fait causé par l'abondance de ces articles, par la stagnation des affaires et encore par la rareté du numéraire. Néanmoins, il faut que ce négociant ou son agent réalise son armement, et qu'en retour il compose son chargement d'articles qui sont les produits de la colonie ou du continent où il se trouve. Il revient en Europe. À son arrivée, il trouve l'état de choses tel qu'il est obligé de subir lors de la vente de sa cargaison le même sort qu'il a éprouvé sur les articles d'exportation. Et voilà depuis quelques années le résultat de la majeure partie des opérations maritimes faites aux sources: on y perd les deux frets, l'intérêt de la mise dehors, et plus ou moins sur les réalisations des objets d'exportation et de ceux d'importation. Si du général nous venons au particulier, ou du gros au détail, nous demanderons comment il se fait qu'à Genève divers articles d'horlogerie, des pièces à musique et autres objets finis, se vendent par courtiers au-dessous du prix bien connu de l'établissement. N'est-ce pas au défaut d'écoulement qu'on doit attribuer cette ruineuse manœuvre?

Il est une remarque faite généralement, c'est qu'il existe une grande disproportion entre la fabrication

et la consommation. C'est là un des grands vices du moment présent. Ainsi, tous les pays qui renferment des fabriques quelconques doivent porter une sérieuse attention sur ce fait. Genève, la première, peut juger que ne pouvant maîtriser la consommation de ses produits, il lui reste à rechercher les moyens d'équilibrer la fabrication avec l'écoulement, sans négliger le perfectionnement.

Tel est l'état de la santé économique qu'une plume anonyme a tenté de décrire, dans les premières années où Genève fit partie de la Confédération helvétique, et cela, afin de répondre à la question relative aux causes qui ont considérablement augmenté le nombre des individus qui ne peuvent exister sans recourir aux secours publics. C'est une utile vision du passé immédiat de cette cité; la nostalgie d'une position prépondérante de la fabrique genevoise, en même temps qu'une anxiété devant l'avenir pressenti comme un élargissement des richesses susceptible d'engendrer paradoxalement la pénurie qui sont en cause. Les temps futurs ont montré que cette nostalgie et cette anxiété sont un état d'âme qui fait retour au gré de phénomènes eux-mêmes cycliques.

Des étrangers, du luxe et des loteries…

Des étrangers

Il est une observation faite dès longtemps et qu'on ne saurait trop rappeler malgré les objections qu'on lui oppose: c'est la trop grande facilité d'admettre dans Genève des étrangers. On ne peut se dissimuler que les indigènes se trouvent souvent sans ouvrage et on laisse partager les fruits de l'industrie genevoise à des étrangers! Combien n'en est-il pas qui peuplent nos ateliers et remplissent ainsi des places qu'occuperaient des Genevois? Je veux croire que parmi ces étrangers il en est qui sont d'habiles ouvriers, des gens estimables, mais le nombre de ceux qu'on emploie est-il réduit uniquement à ceux qui possèdent ces qualités? D'ailleurs ne sauraient-ils être remplacés convenablement par nos compatriotes possédant le même mérite, auxquels il ne manque que la pratique pour parvenir à être aussi habile dans leur art que l'étranger qu'on leur préfère. Cette facilité de domicile donnée aux étrangers est abusive, nuisible, on peut lui attribuer une partie du poids qui accable nos établissements de secours publics. Et ici, je ne considère pas uniquement l'horlogerie et la bijouterie, mais aussi tous les autres genres de commerce et d'industrie auxquels des étrangers nuisent évidemment en venant à Genève comme colporteurs ou marchands forains se placer dans une auberge ou en chambre garnie, là, y étaler leur marchandise et faire une concurrence réelle à nos négociants et à nos marchands. Notre ville, très peuplée, n'a d'autre ressource que son industrie; si on laisse l'étranger envahir une partie des avantages du commerce local, on prépare la ruine de ses habitants. Il est absolument nécessaire que le Gouvernement, dans sa sagesse, porte une sérieuse attention sur cette importante branche de notre administration. Et qu'on ne croit pas légèrement que des lois sévères à cet égard nuiraient à nos compatriotes établis à l'étranger, c'est une erreur, d'autant plus évidente que nulle part et dans aucun pays du monde connu on ne trouve une ville qui ressemble à Genève, n'ayant d'autre existence que son industrie; et s'il s'en trouvait une absolument pareille, elle aurait raison de porter des lois sévères contre les étrangers et de les mettre à exécution sans exception des Genevois.

Du luxe

Il est une vérité bien reconnue, c'est qu'à Genève il n'existe aucune différence pour l'habillement des personnes du sexe, quels que soient leur fortune, leur condition, leur genre d'existence. La tenue d'une ouvrière est à peu près la même que celle des dames qui sont femmes ou filles d'un capitaliste, d'un rentier ou d'un négociant. En vain, les personnes riches font-elles usage de quelque article qui marque une distinction d'avec celles qui ne sont pas fortunées, peu après, il est imité par celles-ci, ce qui ne peut avoir lieu sans qu'il en résulte de graves inconvénients: celui d'une ruine complète des personnes qui veulent singer les riches n'est pas le plus grand; il est impossible que ce luxe de la classe ouvrière puisse exister sans être soutenu aux dépens des mœurs…

Le luxe de tous les genres ne convient qu'aux personnes riches ou dans une position absolument indépendante; alors, au lieu de nuire, il produit un grand nombre d'avantages, une circulation continuelle s'établit entre le marchand, l'artiste, l'artisan, et le consommateur. Ainsi le journalier vit d'un honnête travail et peut, dans sa sphère, jouir d'un bonheur relatif; mais si l'ouvrier ou celui qui n'a d'autres capitaux qu'une précaire industrie, veut imiter le riche, c'est alors que commence l'abus. De là dérivent la pauvreté, l'immoralité et tous les vices qu'entraîne la situation de toute personne livrée à l'orgueil et à l'imprudence. La conduite des femmes n'est pas la seule sur laquelle nous devons porter un œil scrutateur; il est d'autres abus que nous allons signaler. Il existe dans notre ville une malheureuse habitude suivie par la masse de ses habitants, c'est d'aller perdre son temps et dépenser son argent dans les cercles ou les cabarets. Dans toutes les saisons, dès quatre à cinq heures, l'artisan quitte son atelier et se rend dans un de ces lieux où se fait ce qu'on appelle *le change*; peu lui importe alors ce que deviennent sa femme et ses enfants pendant un espace de quatre heures au moins, il faut qu'il boive, qu'il mange, qu'il fume, qu'il joue; souvent il consomme à lui seul, dans cette malheureuse soirée, ce qui suffirait à l'entretien de lui et de sa famille pour toute la journée. Le lendemain, il recommence à présenter le même tableau et ainsi… pendant toute l'année. Et puis, que l'on s'étonne si tant de gens recourent aux assistances publiques! Cet artisan, par sa conduite animale et sensuelle, a ouvert la route de sa ruine et celle de toute sa famille: une maladie qui lui est survenue, le chagrin qui a miné la santé de sa femme et l'a mise hors d'état de vaquer à son ménage, des enfants qui ont plus ou moins coûté à élever et entretenir, des dettes que l'on n'a pu payer sans vendre une partie de ses meubles, etc. Et voilà la trop fidèle histoire d'une grande partie des ménages de nos artisans. C'est encore ici où la conduite insensée de ce père de famille a pu ouvrir une voie à l'immoralité, des gens habiles à saisir les occasions pour satisfaire à leur libertinage, auront profité de la circonstance pour séduire la femme ou la fille de cette maison, et voilà de nouveaux malheurs qui accablent ces infortunés dont la cause est uniquement due à l'inconduite du père. La responsabilité devant Dieu et les hommes pèse sur lui seul. Et qu'on ne pense pas que ces tableaux soient exagérés: j'en appelle aux témoignages de MM. les Pasteurs et de MM. les Directeurs de l'Hôpital, ainsi qu'aux voisins et à tous ceux qui ont des points de contact avec des individus tels que ceux dont je viens de retracer la conduite. Si l'artisan prenait la ferme résolution de réformer sa conduite; s'il supprimait entièrement ces habituels séjours au cercle ou au cabaret, ou si du moins il les réduisait à une fois par semaine; s'il employait ce temps en partie à son travail et en partie à être avec sa famille, alors une nouvelle ère commencerait pour lui, il s'apercevrait qu'il est content de lui-même, bientôt il se verrait au-dessus de ses affaires, et ne tarderait pas à devenir propriétaire, alors il commencerait à placer ses économies dans cet utile établissement de la "Caisse d'épargne", dû à la générosité d'un de nos meilleurs citoyens. Et par-dessus tout, sa femme, ses enfants et lui seraient bénis de la Providence et vivraient heureux. Mais pour arriver à

ces précieux résultats, il faut savoir faire des efforts sur soi-même, oui, il faut se vaincre ou courir la chance presque certaine d'un avenir malheureux! Pourquoi cet homme qui vit ainsi dans l'abrutissement n'imiterait-il pas ces excellents pères de familles qui, après avoir travaillé pendant la journée se retirent sagement au milieu de leur famille, se livrent à de pieuses et instructives lectures, et prennent en commun d'innocentes récréations. On les voit le dimanche aller ensemble au service divin et se procurer ensuite des jouissances qui ne laissent aucun reproche dans le cœur et ne préparent aucun remords.

Des loteries

On ne peut ignorer qu'une grande partie des Genevois ont un penchant très prononcé à jouer sur les diverses loteries étrangères. Longtemps avant que Genève fût incorporée à la France ce goût était bien connu, on le satisfaisait au moyen des loteries de Neuchâtel, Lausanne, Francfort, Hollande, etc. Cette passion de chances s'est encore accrue d'une manière affligeante pendant les années parcourues de 1798 à 1813 inclusivement. Elle s'est portée sur le genre de loterie le plus funeste au peuple à cause de la modicité des mises et de leur fréquent retour. Personne n'ignore qu'elle a causé la ruine d'un grand nombre d'individus, même de gens à leur aise, dont elle a sourdement miné la propriété et envahi jusqu'à la dernière pièce de leur mobilier. Et parmi les personnes industrieuses ou retirant un gain journalier, qui auraient pu faire annuellement des économies profitables dans leurs vieux jours, la plupart n'ayant pu résister à l'attrait trompeur de cette infernale invention, sont allées charger notre Hôpital et contribuer au déficit que cet établissement éprouve. Cette loterie immorale, qui n'est pas d'origine française, sera sans aucun doute abolie par le Gouvernement de France aussitôt que sans inconvénient l'état des finances de ce royaume permettra la suppression de cet impôt le plus déplorable pour toute nation qui met la morale au premier rang. En attendant cette suppression, il est bien de remarquer que depuis 1813, une partie du peuple de Genève se jette encore inconsidérément aux spéculations de ce funeste jeu, soit en se rendant à Ferney, ou remettant ici les mises à des commissionnaires affidés qui entendent parfaitement ce métier. Il est d'une importance majeure de tarir jusque dans sa source ce goût effréné pour les loteries de France, le moyen le plus assuré d'y parvenir serait de créer à Genève deux loteries nationales, l'une au profit de l'Hôpital général, l'autre à celui de la Bourse municipale. Dès qu'on aurait pris la résolution de fonder des loteries nationales, le Gouvernement serait bien en droit de prohiber sévèrement toutes les loteries des Cantons et autres, qu'il ne tolère maintenant que parce qu'elles sont moins nuisibles que celles de France; et si nos compatriotes y perdent aussi leur argent ne vaut-il pas mieux qu'il soit placé à des loteries genevoises?

Sans commentaire! Ces réflexions, faites dans des libelles au lendemain de l'annexion, témoignent, non de *l'Esprit de Genève* qui fit du refuge sa vertu, qui défendit les principes calvinistes de la double prédestination dans l'optique d'une juste répartition des richesses sur terre – le don de Dieu qui crée celui-

ci riche, celui-là pauvre, n'étant admissible et compréhensible pour l'homme que par le partage social et le respect d'autrui qu'il est donné à la créature de Dieu de concevoir à son tour, de promouvoir et de défendre. – Or, ces principes, reçus fondamentalement pour détourner l'homme de l'idée d'avantages ou de désavantages dus à sa situation, ces principes qui s'opposent à une rédemption du chrétien par les œuvres, sont à leur tour détournés par ces considérations sur l'étranger, sur le luxe et sur l'usage des loteries comme impôt indirect justifiant une répression du jeu en lui donnant également une finalité qui, contradictoirement, le sert très hypocritement.

Mais la vraie leçon de ces observations du début du XIXe, est une manière d'apologie de l'intégrisme qui confère à chacun sa place, qui dicte une moralité collective et qui assigne à l'argent brûlé au jeu une valeur qui transforme le sacrilège en vertu. Le besoin croissant d'assistance, le dédain habituel de toute responsabilité soufflent aujourd'hui sur la braise du vieil intégrisme qui prétend, comme le mot le suggère, être assis à la source de l'honnêteté, alors qu'il n'a été souvent qu'une intégration d'ingrédients pour la prise et le maintien du pouvoir. Le plus stupéfiant cependant est de noter que ceux qu'il fallait éduquer selon l'esprit que l'auteur anonyme de ces remarques envisageait – ces recommandations qui nous apparaissent donc comme un petit cours d'intégrisme pastoral laïcisé – sont devenus eux-mêmes, tels qu'ils sont restés, les nouveaux maîtres de l'intégrisme occidental s'appliquant tant à l'économie en cours qu'au conformisme général en vigueur.

Documentation 18

De la réglementation et du rendement

La musique à Genève entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle

Article 1. Toutes personnes qui voudront donner des leçons, soit de Musique, soit de Danse, devront en obtenir la permission des Seigneurs Commis.

Article 2. Les Citoyens, Bourgeois, Natifs, Habitants ou Sujets qui donneront des leçons de Musique ou de Danse sans permission seront mandés en Conseil, d'après le rapport des Seigneurs Commis, lequel statuera ce qui lui paraîtra convenable.

Article 3. Les Étrangers qui s'ingéreront à donner des leçons sans en avoir obtenu la permission des Seigneurs Commis seront mandés par-devant l'un des Seigneurs Syndics qui leur adjoindra de se retirer de la Ville ou du Territoire.

Article 4. Les Seigneurs Commis inscriront sur un livre les noms de ceux auxquels ils auront accordé la permission de donner des leçons.

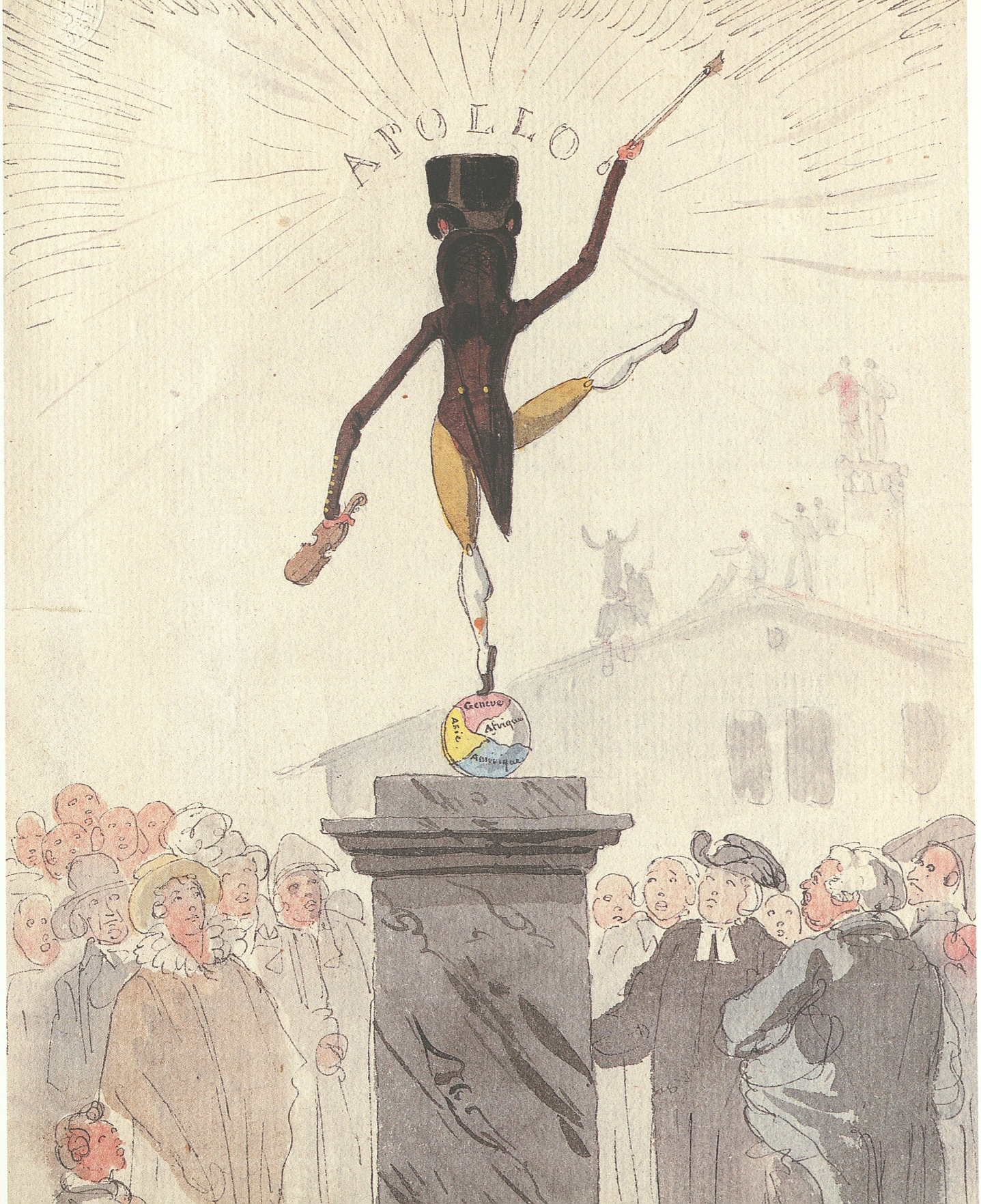
Article 5. Tous les susdits Maîtres devront donner seize leçons au moins par mois, d'une heure chacune.

Article 6. Les Maîtres de Danse les plus distingués dans leur art ne pourront exiger ni recevoir au-delà de cinquante et un florins pour seize leçons pour une personne; de septante-six florins six sols pour deux personnes, et de cent deux florins pour trois ou plusieurs personnes.

Article 7. Les Maîtres de Musique et de Danse qui ne feront dans la Ville qu'un séjour de peu de durée, et qui désireront donner des leçons, devront en obtenir la permission des Seigneurs Commis, lesquels fixeront le prix de leurs leçons d'une manière proportionnée au rapport qui leur aura été fait sur leurs talents.

Article 8. Quant à ceux des susdits Maîtres qui exigeraient ou recevraient un prix plus haut que celui qui est fixé ci-dessus, s'ils sont Citoyens, Bourgeois, Natifs, Habitants ou Sujets, les Seigneurs Commis leur interdiront de donner des leçons pendant le temps qu'ils trouveront convenable; s'ils sont étrangers, les Seigneurs Commis en informeront l'un des Seigneurs Syndics, qui leur donnera l'ordre de se retirer de la Ville et du Territoire.

Article 9. Le premier lundi du mois de novembre, les Seigneurs Commis feront assembler les susdits Maîtres pour être informés des contraventions qui peuvent avoir eu lieu, renouveler les permissions qui auraient été données, et faire lecture du présent Règlement, afin que nul n'en prétende cause d'ignorance.


APOLLO
Genève
Afrique
Asie
Amérique

Connaît-on la musique?

À la veille de la Révolution française, la condition du praticien et l'exploitation de son art – qu'il soit danseur ou musicien – sont fixées autoritairement à Genève et l'on ne plaisante pas avec les fraudeurs étrangers. Le pouvoir décide souverainement de la qualification, de la durée du travail, des rémunérations de l'enseignement; il se déclare seul compétent pour dresser la liste des *artistes habilités*.

En 1806, alors que la population genevoise est soumise aux lois françaises, le peuple, qui vivait principalement de l'industrie horlogère et de la fabrique de toile peinte, est privé de ressources en raison des dispositions douanières insupportables pour l'économie locale. C'est la misère qui rampe et les prêteurs qui se lèvent en quête de taux forts juteux. Si les directives des professions et les dispositions du commerce sont contraignantes, les chansons ne sont guère mises à l'index, ainsi qu'en témoigne cet "air du débiteur" qui retentit dans les rues de la Cité de Calvin:

Est-ce à Paris, est-ce à Rome
Que l'on gagne des écus?
Dis-moi, mon ami Jérôme,
D'où tes biens sont-ils venus?
Mon enfant,
Prudemment,
Je fais valoir sur la place
Et je remplis ma besace
Dans le commerce innocent.
Pour retarder sa faillite,
Jadis un négociant
Chez l'honnête Israélite
Empruntait à *dix pour cent.*
Maintenant,
Promptement,
Tout Chrétien ouvre sa bourse
Et vous offre une ressource…
Mais c'est à *trente pour cent.*

REGLEMENT

SUR

Les Maîtres de MUSIQUE *& de* DANSE, *approuvé au* MAGNIFIQUE PETIT CONSEIL, *le* 19 *de Mars* 1788.

Genève
et la restauration (d'une indépendance de vues)

(140) Scènes de l'Histoire
Documentation 3

(*) Hors scène
Chronique XXVIII
Fièvres.
[d'autres extraits de cette lettre y sont cités].

Genève et la restauration (d'une indépendance de vues)

Documentation 19

Entre deux personnes au théâtre, dont l'une aurait une extrême sensibilité et l'autre une intelligence profonde, je préférerais sans contredit la première.
Talma

Du cachet des artistes renommés

Je ne voudrais pas introduire cette troisième série de textes documentaires sans rendre le lecteur attentif à l'appel aux grands tragédiens que la Scène de Neuve lance, alors que Genève se trouve encore administrée par la France. De vieux Genevois se plaignent que Talma empoche douze mille francs en se produisant dix fois entre le 15 et le 29 septembre 1812 et qu'il appauvrit ainsi une population qui aurait mieux à faire. De semblables propos avaient été tenus à la fin du mois d'octobre 1791, lorsque le comédien Larive emportait 20 louis par soir, le quart de la recette[140]. Car il ne faut pas s'imaginer qu'en ce temps l'accès au Théâtre était aisé ou facilité grâce à des avantages consentis par l'administration. Tout au contraire, un règlement de 1807 stipulait: "Les spectacles n'étant point au nombre des jeux publics auxquels assistent les fonctionnaires en leur qualité, mais des amusements préparés et dirigés par des particuliers qui ont spéculé sur le bénéfice qu'ils doivent en retirer, personne n'a le droit de jouir gratuitement d'un amusement que l'entrepreneur vend à tout le monde. Les autorités n'exigeront donc d'entrées gratuites des entrepreneurs que pour le nombre d'individus indispensables pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique." Très éloignée des scrupules de nature économique ou éthique de citoyens fort respectables, Germaine de Staël, en mars 1807 précisément, écrit à Talma des lignes insistantes, des lignes impatientes... Les voici.

Lettre de Madame de Staël à Talma

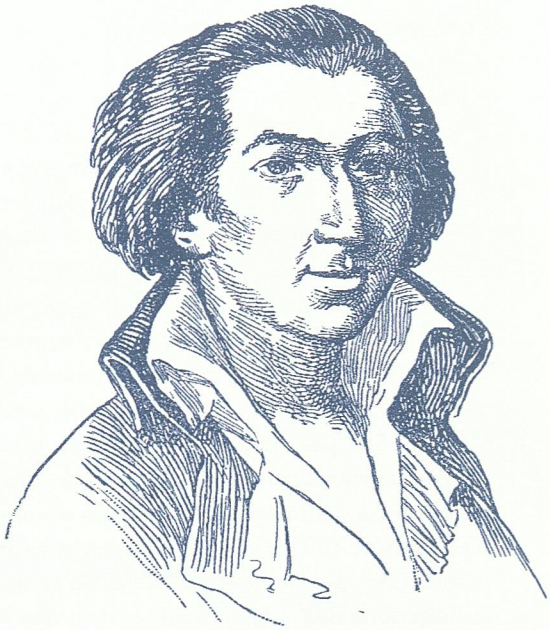
(...) Il [Le directeur du Spectacle de Genève] croit que ma prière aura quelque pouvoir sur vous. J'ai tant étudié votre art pour vous mieux admirer que j'ai peut-être quelques droits à vous supplier de me donner un plaisir qui m'est ravi depuis longtemps. Il y a ici beaucoup d'étrangers, et les gens du pays sont vraiment dignes de pleurer et de frémir à votre voix. Vous pourriez joindre à ce projet un voyage en Suisse et à la fête centenaire qui a lieu le 17 août, et dans les glaciers qui frapperaient votre imagination; le Mont-Blanc est aussi un phénomène et vous vous conviendriez beaucoup (...); enfin tout ce que l'admiration pour le talent et l'estime pour la personne peuvent inspirer de soins, vous les trouverez en moi; et si Mme Talma était avec vous ce serait un plaisir de plus pour moi de vous recevoir et de vous entendre ensemble (...). Agréez l'assurance, Monsieur, de tous les sentiments que je vous ai voués.[*]

Talma à Madame de Staël

Madame, votre aimable invitation, votre lettre charmante, ne font qu'irriter le désir que j'aurais de me rendre dans le pays si beau où je pourrais jouir de

Source:
F.-J. Talma: *Correspondance avec Madame de Staël* (fonds Lebrun). Éditions Montaigne (Paris, 1928).

l'avantage de vous rencontrer. Ce serait assurément un grand bonheur pour moi que de converser avec vous sur un art que j'ai tant aimé et dans lequel vous déployez, m'a-t-on dit, cet esprit, cette âme qui distinguent si éminemment vos ouvrages. Votre lettre a ranimé mon ancienne passion. Je sens que vous m'entendez si bien, Madame, que je brille de vous faire part de toutes mes réflexions, de toutes mes idées, d'en puiser de nouvelles dans vos entretiens; et sans doute cette imagination si vive dont vous a douée la nature ranimerait encore la mienne. Mais, malheureusement, si je ne reste pas à Paris cet été, ce que je serai, je crois, forcé de faire, des raisons impérieuses m'obligeront probablement à tourner mes pas d'un côté tout à fait opposé (...) Ayant été élevé en Angleterre, on a cru et on a dit que j'avais cherché à fondre la manière des Anglais dans la nôtre. J'étais trop jeune alors pour fréquenter le théâtre et pour faire beaucoup d'attention à un art auquel je ne me destinais pas à cette époque. Une espèce d'instinct, d'inspiration, m'a porté à mettre dans ma déclamation un ton naturel et pourtant élevé; et le temps et l'expérience m'ont prouvé que les grands effets de la scène, ces émotions profondes que le spectateur emporte avec lui et n'oublie pas, ne pouvaient être produits que par des accents simples et vrais comme la nature; les effets obtenus d'une autre manière peuvent satisfaire jusqu'à un certain point, mais ne remuent point les âmes et ne restent pas dans le souvenir des hommes. Ceci demanderait des développements dont j'aurai peut-être un jour le bonheur de m'entretenir avec vous, mais dont le temps qui me presse ne me permet pas de vous parler ici. Adieu, Madame, c'est à regret que je vous quitte et que je vis dans l'espérance encore de pouvoir vous offrir cette année l'hommage du respect et de l'admiration sincère que je vous ai consacrés.



(141) Scènes de l'Histoire
Documentation 2
Illustration ci-contre.

Documentation 20

Le mariage de Fabre d'Églantine
raconté par Louise Fusil

Révolution, annexion, libération

Dans la précédente documentation il était encore nécessaire de parler de cette attente impatiente d'un grand acteur étranger, Talma, dont le style allait modifier et le langage et le costume au théâtre; il était conséquent d'associer implicitement à un tel besoin de célébrité l'importance du cachet des artistes; de lier enfin cet aspect au développement du public depuis l'ouverture de la Scène de Neuve, le 18 octobre 1783. Décidément je suis toujours ancré dans l'ancien monde – celui de la révolution et de l'annexion – par une interrogation anodine révélant un aspect qui ne l'est pas du tout [lorsque des révolutionnaires tels que Fabre d'Églantine jugent la comédie, avant d'être appelés eux-mêmes à devenir des comédiens qui joueront la révolution]. Quelle est donc cette question si peu importante? Pour l'aborder par son filigrane, il convient de se demander ce que lisaient les habitués du parterre au lendemain de la libération de Genève, entrée aussitôt dans le giron de la Confédération helvétique. Comme il existe de semblable littérature, répandue assez complaisamment de nos jours, *Les Souvenirs d'une actrice* [elle avait vécu l'épopée napoléonienne en Russie] ont pu satisfaire la curiosité des amis du théâtre dès la publication de cet ouvrage, soutenu d'abord par diverses personnalités anglaises. L'aspect peu anodin de ces *Souvenirs* de Louise Fusil concerne le don d'ubiquité d'un individu, un acteur qui fit partie de la troupe genevoise lors de l'inauguration du Théâtre, alors qu'était présenté, selon Marc Monnier, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. Titre éminemment prémonitoire dans la vie de cet homme, et cela d'autant plus si cette histoire de mariage n'existe que dans l'imagination de son auteur. Extraordinaire, en effet, est ce mélange entre théâtre et réalité, qui convie l'imaginaire au plus inimaginable: le mariage ou la leçon du consentement… La mort de Fabre d'Églantine aura ces accents!

Le rôle du Magnifique

Dans une de ces soirées, dont Fabre d'Églantine [141] faisait souvent partie, on se racontait toutes sortes d'anecdotes. Un jour que l'on parlait avec Fabre de son mariage avec mademoiselle Le Sage, il nous raconta d'une façon fort plaisante comment l'opéra du *Magnifique* lui avait servi à enlever sa femme. Le *Magnifique*, opéra de Sedaine, musique de Grétry, ne se joue plus depuis longtemps, et peu de personnes en ont conservé une légère idée. On citait le morceau du "Quart d'Heure", qui dure juste ce temps, et fait le principal intérêt de la pièce; il fut aussi la principale cause du mariage de Fabre. Un beau seigneur, connu à Florence par sa richesse, sa bonne mine et sa générosité, qui l'ont fait surnommer le Magnifique, a entendu parler vaguement d'une beauté mystérieuse. Un jour de solennité publique, il aperçoit sur un balcon la plus charmante personne qu'il ait jamais rencontrée sur son chemin. En ces termes il sollicitera plus tard la belle Clémentine, assez longtemps pour que le quart d'heure s'écoule et que tombe la rose…

Pardonnez, ô belle Clémentine,
Le propos que je vais tenir,
Mais je n'ai qu'un instant à vous entretenir,
Et cet instant me détermine
À risquer sans détour l'objet de mon désir:
De vous dépend le bonheur de ma vie!
J'ai pour vous le plus tendre amour,
Et je désire, hélas! par un juste retour,
Voir votre main avec la mienne unie.
Répondez-moi, je vous en prie?
(...)

Ah! si vous approuvez mon dessein,
Ouvrez ces doigts charmants, laissez tomber la rose
Que vous tenez à votre main!
Ce signal à l'instant dispose
De nos deux cœurs et fixe mon destin.
Tombez, tombez, rose charmante,
Tombez aux pieds de mon vainqueur,
Devenez l'organe du cœur,
Devenez pour nous éloquente;
Et que la plus charmante fleur
(...)

Il faut savoir, maintenant, comment cet opéra contribua au mariage de Fabre d'Églantine. Il était dans une ville du Languedoc, où il jouait les rôles de Molé et de Larive, assez médiocrement, dit-on; Il rêvait déjà poésie et littérature, où il devait mieux réussir que dans la comédie. Il eut été heureux pour lui qu'il n'eût jamais fait que ce rêve-là. Mademoiselle Le Sage – la petite fille de l'auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret* – était attachée au même théâtre que Fabre, elle chantait les *prime donne*; elle avait une voix superbe, et elle était aimée autant qu'estimée, dans cette ville, ainsi que sa famille. Fabre en devint éperdument amoureux; il ne lui déplut pas, elle lui permit même de demander sa main; mais ses parents ne furent pas du même avis; on la lui refusa très positivement. Les obstacles irritent l'amour; ils s'aimaient, bientôt ils s'adorèrent; mais ils étaient surveillés avec une telle vigilance, qu'ils ne pouvaient se dire un mot, encore moins s'écrire.

Fabre, dont l'esprit avait beaucoup d'invention [il nous l'a bien prouvé dans son *Intrigue épistolaire*], se creusait cependant en vain la tête pour trouver quelque moyen; il n'en vit pas de plus sûr que d'enlever la belle et d'aller se marier à Avignon: on serait bien alors forcé à ratifier le mariage; c'était la seule réparation qu'on pût exiger, et il était plus que disposé à s'y conformer; mais cela ne pouvait guère se faire sans le consentement de la demoiselle, et comment l'obtenir? Comment s'entendre sans se parler?

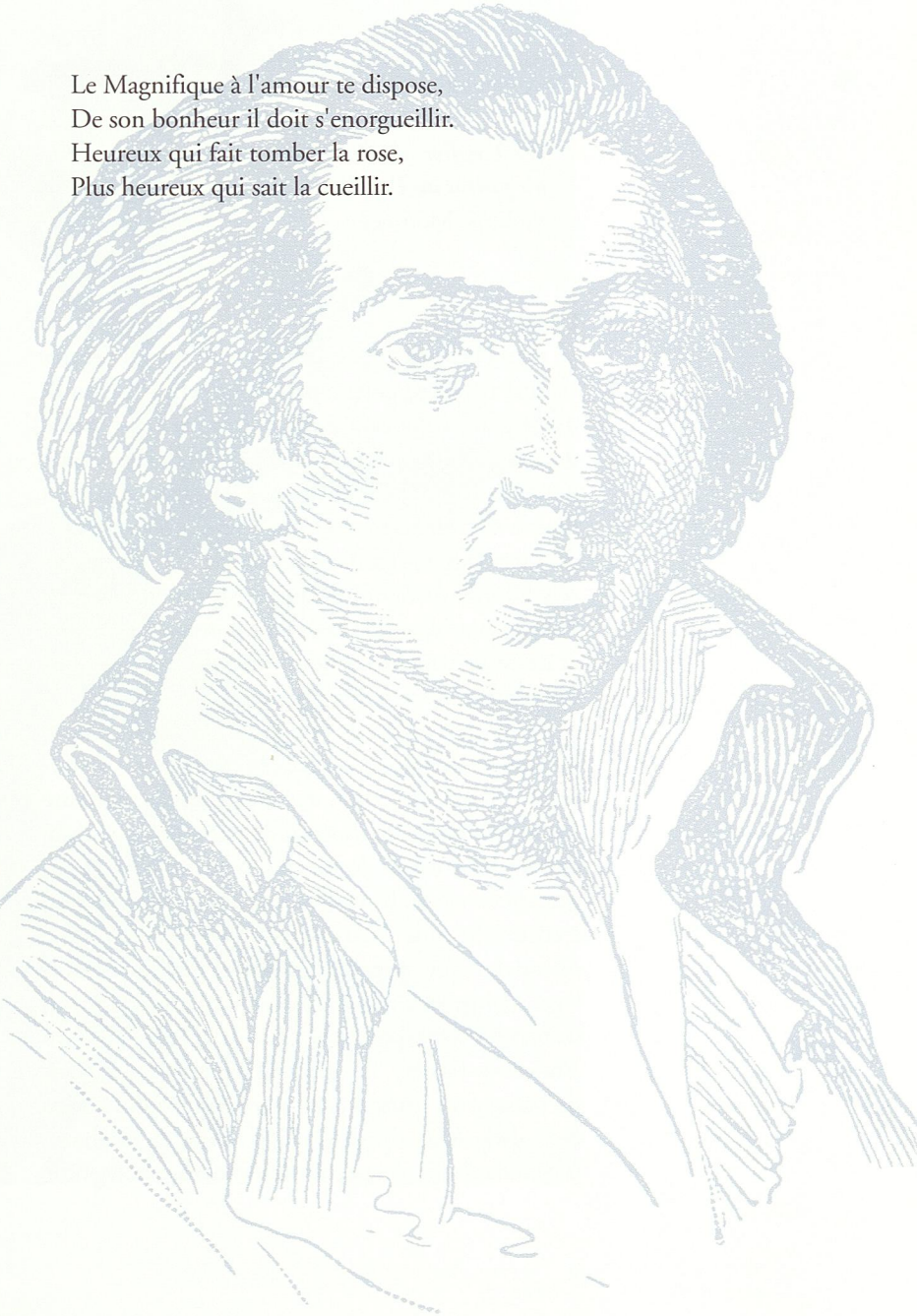
Fabre était extrêmement lié avec le chef d'orchestre auquel il faisait des paroles pour sa musique, et qui l'aidait de ses conseils dans ses amours. – Ne pourrais-je pas, lui dit-il un jour, entreprendre de jouer l'opéra? J'aurais au moins l'occasion de lui parler pendant les ritournelles. – Mais, lui répondait l'autre, tu n'es pas musicien, et tu ne saurais pas tirer parti de ton peu de voix. – Tu me donnerais des leçons? – L'administration s'opposerait à tes projets; il n'y aurait que pour un bénéfice d'acteur que cela serait possible. – Eh bien! je prierai le premier chanteur de me laisser jouer le rôle du Magnifique dans sa représenta-

Sources:
Louise Fusil: *Souvenirs d'une actrice* (1841).
Marc Monnier: *Genève et ses poëtes: du XVIe siècle à nos jours* (1885).

tion; il est mon ami, il appréciera mon motif et il y consentira. – Es-tu fou? Le rôle du Magnifique! Et le quart d'heure, qui en est l'écueil! – C'est justement sur le quart d'heure que je compte pour expliquer à ma Clémentine mon projet; la rose, tombant d'un côté convenu, sera le signal de son consentement. – Fort bien, si tout cela pouvait se faire en parlant, mais en chantant! – Tu verras, tu verras, l'amour rend capable de tout. – Mais l'amour ne fait pas chanter ceux qui n'ont pas de voix!... Fabre court chercher la partition, et le voilà essayant son quart d'heure. On baisse le ton, cela n'allait pas trop mal; d'ailleurs il se fiait sur le dialogue, qui est assez important: un comédien médiocre dit mieux qu'un chanteur habile. Le jour arrivé, il redoubla de courage. Ses costumes étaient superbes. Comme il était fort aimé des jeunes gens, ils l'applaudirent.

Quand vint le fameux quart d'heure il trouva moyen, pendant la première ritournelle, d'instruire la jeune personne de la moitié de son projet et, pendant la seconde, de le lui dire tout à fait. On peut penser avec quelle expression il chanta: Tombez, tombez, rose charmante... C'était au point que le chef d'orchestre était sur les épines, et tremblait qu'il n'en perdît ton et mesure. Tout fut convenu entre eux; il enleva la demoiselle, et ils partirent sur-le-champ pour Avignon, espèce de Gretna Green où l'on était marié, grâce au nonce du pape. Ils écrivirent de là pour obtenir leur pardon. La famille ne pouvait plus refuser, et ils revinrent ratifier leur mariage. Cela fit un tel bruit dans la ville qu'on voulut les revoir dans cet opéra, source de leur bonheur, et on leur jeta ces vers sur la scène:

Le Magnifique à l'amour te dispose,
De son bonheur il doit s'enorgueillir.
Heureux qui fait tomber la rose,
Plus heureux qui sait la cueillir.



De Tœpffer, de Petit-Senn ou plutôt de Pipelet
Philippe Monnier

L'huis

Il est l'heure d'entrer dans le vif du sujet. D'entrer signifie parler de portes, parler d'un chez-soi. Au fil des pages, j'ai souvent évoqué les portes de Genève dont il ne fallait pas manquer l'heure de fermeture: portes de Rive, de Cornavin, de Carouge, etc. Je tiens donc à commencer par ce que j'ai moi-même perçu de cette vie genevoise: cette sensibilité que des auteurs tels John Petit-Senn, Philippe Monnier, Gaspard Vallette ont répandue avec tant d'ironie, de naturel et de cette grincheuse bonhomie du caractère qui distingue le citoyen de cette cité.

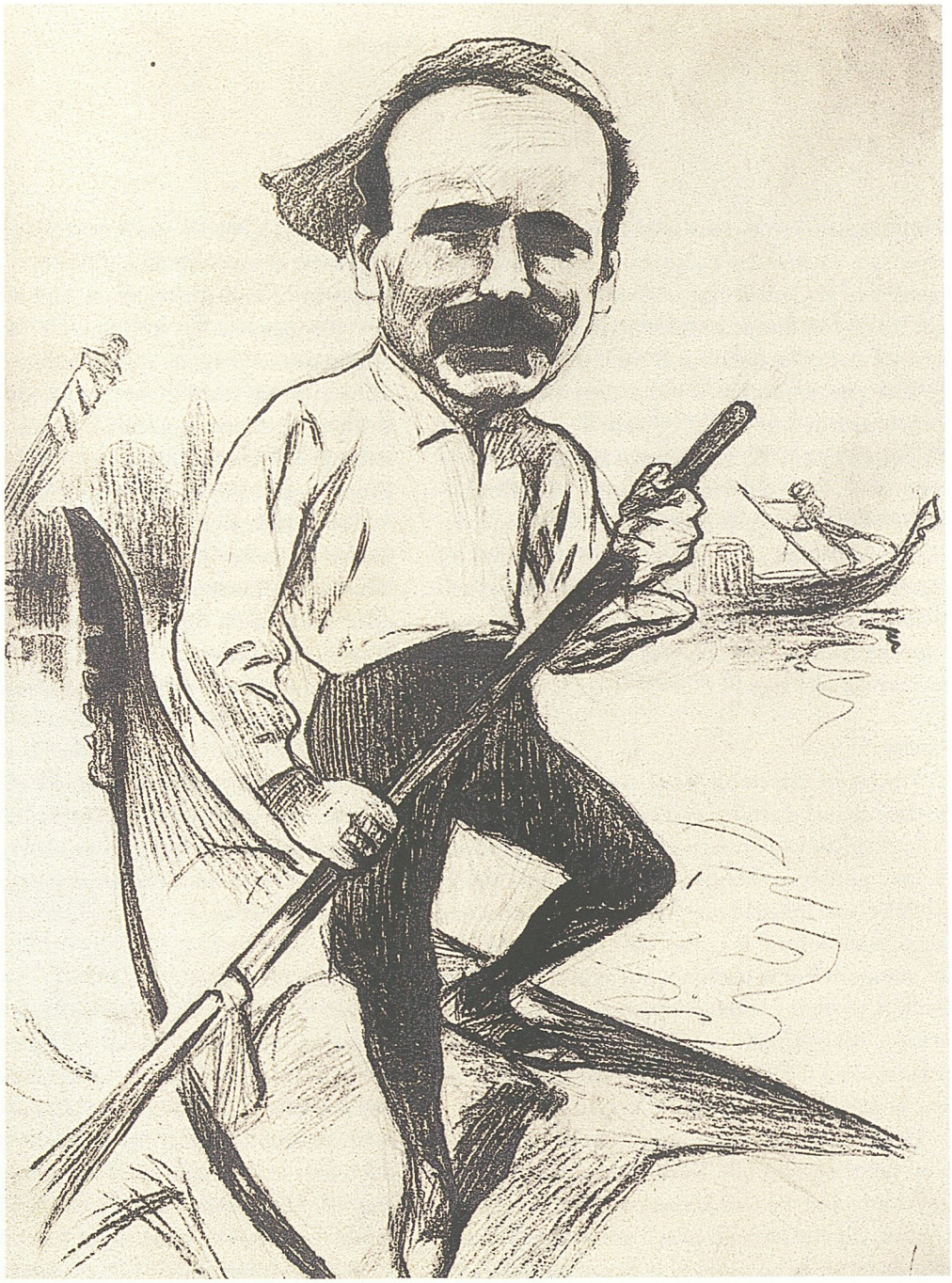
Je n'ai rien trouvé de plus simple et de plus imposant que cet hommage au gardien du Collège – il s'appelait Monsieur Cailler dans les années cinquante [comme le bâton de chocolat de nos goûters et, déjà, comme le carnet de devoirs qui nous attendait] – un gardien en tablier bleu olive, qui logeait dans la cour, à côté de la salle des maîtres. L'homme avait une odeur, devenue rétrospectivement le parfum du Collège. Maîtres et élèves le croisaient, il était un voisin de palier à la fois proche et lointain. Il en est ainsi du Théâtre de Genève. On garde le souvenir des œuvres, du passage des artistes dans la maison. Mais l'accent de Ludwig, le sourire de Carlo, la finesse de Stéphane, la gentillesse de celui que je surnommais le polyglotte, au temps où j'ignorais son nom de premier apôtre, ces petits riens sont l'entrée du théâtre, ces apparences sont bien plus qu'un accès, c'est la scène de l'accueil, l'inconnu le plus connu, c'est parler d'un chez-soi… qui demeure un ailleurs.

Redécouvrons ensemble ce passage du *Livre de Blaise* qui reste à jamais gravé dans la mémoire des enfants de Genève appartenant à ma génération.

Griffon

Petit-Senn et Tœpffer étaient alors adolescents tous les deux. Ils faisaient partie de ces Sociétés du Dimanche qui, avec tant d'autres choses aimables, ont disparu des mœurs de notre ville pour le céder à des institutions plus barbares et à des divertissements moins courtois. En toute simplicité de cause, ils jouaient ensemble la comédie et la charade; l'idée leur étant venue de joindre leur industrie et leur esprit dans l'élaboration d'une œuvre commune, John Petit-Senn en fit le texte, Rodolphe Tœpffer en fit l'image, et c'est ainsi que *La Griffonnade*, poème héroï-comique, vit le jour. *La Griffonnade* parut l'année 1817 à une enseigne inconnue. Elle fut republiée en 1885 par le libraire Jullien.

La Griffonnade célèbre les exploits de Griffon, bedeau du Collège. Avant de s'appeler Griffon, le bedeau du Collège s'était appelé Dutoit, chante Petit-Senn. Mais avant de s'appeler Dutoit, le bedeau du Collège s'était appelé Caille. Cependant, si l'on veut remonter à l'origine ou, pour ainsi parler, à la première idée de cette institution, il faut aller jusqu'à l'année 1702. Le 13 janvier de cette année, M. le recteur rapporte à la Compagnie qu'ayant été au Conseil prier



leurs Seigneuries de trouver un moyen d'aider aux régents à exercer les châtiments et d'établir un correcteur, le Conseil avait répondu qu'il entendait que les régents fissent leur devoir, et que quand il y en avait quelqu'un qui n'aurait pas la force de châtier, qu'il en appelât un autre, et même deux à son secours. Le 3 février de l'an 1704, le 9 août de l'an 1715, le 11 juin de l'an 1717, nous lisons qu'il est reparlé de cette affaire. Enfin le 16 mars de l'an 1736, la Compagnie résout de grabeler [passer au crible] toutes les années le portier du Collège auprès de MM. les régents. Aujourd'hui, le bedeau du Collège ne s'appelle plus Griffon. Il s'appelle Sem, Cham ou Japhet, il s'appelle encore Leuba, Dufour ou Boru. Plus communément on l'appelle Pipelet.

Pipelet

Pipelet ne ressemble pas beaucoup à Griffon, homme dénué d'artifice et d'ambition, qui vendait l'encre, taillait les plumes d'oie, habitait une maison de bois, portait des bésicles, des culottes, un casque-à-mèche, une longue houppelande, sous le bras une verge, et sur le front le calme. Un jour, les collégiens lui transportèrent sa maison jusqu'à Rive, si bien que Griffon, croyant y entrer le matin, ne trouva plus sa maison. Mais la veille des Promotions les pères des enfants à qui Griffon allait annoncer la fortune de leur progéniture le régalaient d'un verre de vin[142].

Pipelet ignore la domesticité de ces coutumes. Ce n'est point en vain que Tolstoï, Ibsen et Nietzsche ont compliqué et à tout jamais altéré l'âme contemporaine. Pipelet ne vend plus d'encre. Il ne brandit plus de férule et ne porte plus de casque-à-mèche. Ce n'est pas à Pipelet que les collégiens s'aviseraient d'apporter comme étrennes un quart d'écu plié dans un papier de soie. Au lieu d'une cage de bois, devant être abandonnée aux animaux de l'arche ou aux bergers des montagnes, Pipelet habite une loge. Il y trône ainsi qu'un vénérable. Cependant, comme Griffon, Pipelet est le gardien du Collège. Il en est la sentinelle, le sacristain, le custode, le marguillier, l'huissier, le trésorier, le bedeau, l'économe, le correcteur, le secrétaire, le sonneur de cloches et le porteur de clefs. Il veille sur la maison savante comme l'oie et le chien veillaient sur la maison romaine. Si le bruit de la fontaine est toujours là, pareil au bruit de la fontaine, Pipelet est toujours là: le jour, la nuit, les lourdes après-midi de vacances, les matins frémissants de jeunesse et de travail. Il en est l'heure. C'est lui qui, d'un geste identique, tire la même cloche fidèle, qui sonna pour Petit-Senn, pour Tœpffer, pour les milliers d'enfants qui grandirent là, qui jouèrent là, que rien n'arrête, que rien ne hâte et qui marque du même bruit la fuite du temps irréparable. À quoi songe alors Pipelet?

La manus militaris

Il en est la force ou ce que les Anciens appelaient la "manus militaris". C'est lui qui fonce sur l'impertinent, l'enlève d'un tour de bras et le rejette comme une balayure à la rue. Pipelet vaut à lui seul tous les policiers, tous les gendarmes et tous les commissaires. Il arrête la sédition, suspend la bourrance, termine le scandale, interrompt les cris, confisque les armes, dresse les procès-verbaux, signe les contraventions, empêche, prévient, résiste, édicte et proclame. Comme

Source:
Philippe Monnier: *Le Livre de Blaise,* chapitre XIX (1903).

Cerbère, Pipelet a trois têtes. Comme Argus, Pipelet a cent yeux. Ou plutôt Pipelet est tout œil, toute oreille et toute tête. Universel et multiple, à la fois au four et au moulin, Pipelet voit tout, entend tout, connaît tout, surprend tout, devine tout, est partout. Rien ne s'accomplit sans l'office obligé de Pipelet. On croit que le Collège repose sur un verset de la Bible: le Collège repose sur Pipelet. Le Collège vide semble abandonné à la sarabande des rats, aux fantômes du souvenir, aux fantaisies du poète, quelque part, dans un antre ou derrière un huis, sur un nuage ou dans un trou, Pipelet veille. "Cave canem!" disaient les Romains. "Veille-toi Pipelet!" répètent les collégiens, qui n'auront jamais fini d'ailleurs de lui lancer des boules de neige, de lui faire des pieds de nez, de tirer l'oreille de son chien et de cacher son époussoir.

Aussi bien, que de choses Pipelet ne sait-il pas? Il sait que l'enfant est traître, lâche, dissimulé, simiesque, lubrique et féroce comme le sauvage. Il sait que les années et les volées ont beau se suivre, que le même instinct reste attaché à la même engeance, de telle sorte que Pipelet, au lieu de croire à la bonté de la nature humaine comme son concitoyen Jean-Jacques, serait plutôt enclin à souscrire au dogme du péché. Dans la malice irréductible des enfants, Pipelet reconnaît la tare universelle. Pipelet sait ces choses. Et la nuit, lorsque les régents ont retrouvé leurs épouses et que la lune a dressé sa corne à l'angle du vieux toit, il sait toutes les ombres, tous les spectres et tous les souvenirs qui viennent peupler le préau désert. C'est lui qui reçoit l'âme éplorée de Calvin. Parce qu'il est déférent, Pipelet ne repousse point l'âme de Calvin. Habitué à son commerce triste, il l'accueille avec civilité.

Assis sur la margelle de la fontaine, Calvin et Pipelet soupirent.

– Ça va bien Pipelet?

– Ça ne va pas trop bien, Monsieur Calvin. Aujourd'hui encore, on en a surpris quatre. À la leçon de diction, ils lisaient en cachette le chapitre treizième du roman de *Gargantua*, où il est marqué comment Grandgousier connut l'esprit merveilleux de son fils. C'étaient Griolet, Boissonnas, Lavanchy et Berton.

– Chiens mâtins! Fols hérétiques! Vilains cureurs de retraits! dit Calvin.

Au bout d'un silence, Pipelet ajoute:

– Deux mauvaises, et trois fois "L'enlèvement de la Redoute" à copier.

LA
GRIFFONADE

La Griffonade

John Petit-Senn

Chronologie

Entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe, on l'a dit, l'histoire du Théâtre de Genève est marquée par les dates suivantes. Le 11 octobre 1797, la suppression des spectacles fut arrêtée. Pendant l'occupation française, vu l'état de pauvreté de la ville[143], le Théâtre fut fermé, le 29 octobre 1803, par ordre du gouvernement. Le bâtiment fut même vendu le 2 juillet 1805 à un nommé Alexandre Covelle, pour le prix de septante mille francs. Puis, jusqu'à la fin de l'annexion, le régime favorisa l'exploitation de la Scène de Neuve qui accueillit de grands acteurs, notamment Molé, Mlle Belmont, Mlle Raucourt, Elleviou, Josserand, Juliet, Baptiste cadet, Michaud, Contat, Mars et Talma.

Jean-François Chaponnière rapporte ceci, pour le début de la période suivante: "Vous connaissez les causes qui ont amené la Restauration et nous privèrent de la comédie. Vous savez qu'après cet heureux événement nos magistrats ne s'empressèrent pas de la rappeler, et qu'au contraire ils mirent une sage lenteur à permettre son retour". On apprend que le Théâtre ouvrit ses portes en 1817, année de la publication de *La Griffonade* – laquelle est une véritable empreinte genevoise, le pont entre deux mondes [1777-1817] que Griffon a franchi dans son activité: le cœur du théâtre où s'ébat l'enfant, c'est-à-dire ce Collège Calvin et son cher bedeau, salués par les alexandrins de ce fils, le poète qui fait don, celui qui a grandi.

Ingrats concitoyens, voilà donc *quarante ans*
Que je me consacrais à garder vos enfans,
Que je pris de Dutoit la place peu briguée
Sans qu'un chantre badin, une muse enjouée
Ayent voulu s'occuper de me faire un renom;
Je vieillis sans honneur, et sitôt que la parque,
Coupera de mes jours le fil déjà trop long,
Je mourrai tout entier, Caron dedans sa barque
Au-delà du noir Styx passera tout Griffon;
Desrogis cependant par une aimable muse
Dans les temps à venir voit son nom transporté;
Est-ce donc en faisant la sauce d'un pâté,
En vendant mille objets que le bon goût récuse
Que l'on parvient sans peine à l'immortalité?

C'est ainsi que parlait le bedeau du Collège
Un soir qu'à la clarté d'un pâle lumignon,
Retiré sous le toit de son humble maison,
Il taillait des bouts d'aile aux enfans de Genève;
J'entendis ses accens et j'en fus attendri;
Oui, Griffon, m'écriai-je, on a tort, je l'avoue,
Avec juste raison ton grand cœur est contrit,
Et que dorénavant, on me blâme ou me loue;
Je prétends bien ou mal réparer un oubli
Qui laisserait ton nom dans l'ombre enseveli;
Voilà quel est mon but dans cette folle épître,
Que je t'adresse ici pour tous les Genevois.
En chantant ce héros, muse fais que ma voix
À l'immortalité lui donne quelque titre.

Dans cette cour bruyante où du matin au soir
L'espoir de la patrie à crier s'évertue,
Où l'ardente jeunesse à l'affût du savoir
Sous huit doctes régens au travail s'habitue.
Où le latin, le grec, dans de faibles cerveaux,
Pénètrent lentement et se fixent à peine,
Où chaque mois de juin mille écoliers nouveaux
Viennent remplir gaîment la pédantesque arêne,
Et disputer entr'eux en classiques héros,
Les prix, les premiers bancs comme les bonne notes,
Où victimes des forts, les débiles marmots
Sont couverts de poussière et roulés dans les crottes,
Là, gravement assis en Sénateur romain,
Griffon est enfoncé dans sa chaise curule,
Ayant dessous son bras la légère férule
Qui comprime et corrige un disciple mutin;
Pour vous qui remplissez les bancs de la huitième
Il trouve du plaisir à surveiller vos jeux,
Vos jouets innocens, votre jeunesse extrême,
Ne lui causent jamais des accidens fâcheux.

Mais vous, plus turbulens écoliers de première
Qui, malins et gaillards, arrivez dans la cour,
À votre surveillant de figure sévère
Votre fine malice a joué plus d'un tour,
Au malheureux bedeau vous donnez bien à faire,
Vous l'attrapez bien plus, il vous attrape moins;
C'est en vain que sur vous il tourne tous ses soins
Alors qu'en blancs flocons descendant sur la terre
La neige a recouvert l'enceinte de vos jeux,
Griffon voit en tremblant ce présage fâcheux;
C'est à qui lui fera sur sa large capotte
L'empreinte d'un boulet artistement jeté,
Ou qui, bien plus adroit, de sa noire calotte
D'une cocarde blanche ornera le côté;
Ah! Griffon, quel tourment pour toi que cette neige,
Et que deviendrais-tu, si par un coup du sort,
Ce Collège par toi gardé, non sans effort,
Se trouvait tout à coup placé dans la Norvège;
Tu quitterais bientôt un poste aussi fatal;
Mais non, le ciel moins rude, en ces lieux plus propice,
À trois mois de l'année a borné ce supplice
Et Mars vient terminer un hiver infernal;
Aussi quelle allégresse en ta figure éclate
Dès que le Dieu du jour ramenant la chaleur
Vient dissiper la neige ainsi que ton malheur,
En vain quelque insolent te fait alors la rate,
Tu peux lui courir sus, sans craindre avec raison
Qu'un globule glacé t'arrêtant au passage
Vienne en sifflant dans l'air te meurtrir le visage;
Et comme le soleil paraît sur l'horizon,
Tu quittes triomphant ta petite maison;
Ah! malheur à celui qui, s'offrant à ta vue
Objet de ta fureur si longtemps contenue,
Fait quelque étourderie et présente à ton bras
Une bonne matière à prendre ses ébats.

Tel balancé dans l'air puis fondant sur sa proie
Le Milan se saisit du timide Ramier,
Tel je t'ai vu, Griffon, dans ta maligne joie,
Épier et surprendre un chétif écolier.
Combien ne vois-tu pas de pères de famille

Auditeurs ou Syndics respectés dans la ville,
Qui, dans leurs jeunes ans ont passé par tes mains;
Et le jour du Seigneur, quand la cloche ébranlée
Des pieux réformés convoque l'assemblée,
Ne t'arrive-t-il pas en regardant de près,
Ceux qui vont te prêchant dans la chaire divine,
De reconnaître en eux la tournure et les traits
De tels que tu rossas armé de ta badine.

Il n'est pas jusqu'à moi qui chante dans mes vers
Tes occupations, tes attributs divers,
Qui, dans beaucoup de cas, sur ma tremblante
échine
N'aye éprouvé l'effet de la triste houssine;
Le méritais-je ou non, il ne m'en souvient pas,
Et n'en conservant plus ni rancune ni marque,
Je voudrais de bon cœur que la cruelle parque
Bien loin dans l'avenir reculât ton trépas;
Car, qui me répondra que le Ciel en colère,
Me donnant un enfant malin et polisson,
Avec le même outil qui corrigea le père
Tu ne sois obligé d'étriller le garçon.

Mais sois juste, Griffon, n'est-il pas dans ta vie
De certains agrémens, des momens de plaisirs,
Les heures de travail et les mois de férie
T'accordent ce repos où tendent tes soupirs,
Et que trouble toujours la bruyante sortie;
De plus, l'Académie a fait pour te loger
Une maison en pierre et qui ne peut bouger,
Cet avantage là, crois-moi, n'est pas précaire,
De ton prédécesseur tu n'auras pas l'affront;
Sa case était en bois, partant assez légère,
Des écoliers malins, un soir eurent le front,
De la porter à Rive, et Dutoit eut à faire,
Le lendemain venu pour trouver sa maison.

Après cela, Griffon, bénis ta destinée,
À ce seul agrément elle n'est pas bornée.
Le jour de l'an venu, bientôt chaque écolier
T'offre son quart d'écu plié dans du papier;
Que ne rapporte point ton commerce de plumes,
Et ta vente au détail de ces petits volumes,
Qui vont droit de chez toi dans le sac des marmots,
Surcharger à la fois leur mémoire et leur dos?
Ton canif est pour toi la corne d'abondance,
Cinq coups sur un bout d'aîle alignés au hasard,
Dans ton gousset crasseux amènent un deux quarts,
Bien ou mal fait, l'ouvrage est payé par avance,
Aussi combien de fois les petits écrivains,
De la plume qui sort de tes énormes mains,
Ne pouvant se servir, viennent avec courage
L'exposer derechef à l'acier qui l'outrage;
C'est un deux quarts de plus au bambin accroché
Et souvent un boyau tout à fait écorché;
De tes tours de bâton, pour finir l'étalage,
Dépeindrai-je ce pot étonnant, sans égal,
De l'encre du collège entrepôt général,
Peu semblable au tonneau des tristes Danaïdes
Il s'emplit toujours d'eau si d'encre tu le vides;
En vain sa teinte noire et s'altère et pâlit,
Mais s'il devient mauvais, jamais il ne tarit,
Et Griffon de ces gains voit sa bourse garnie;
Contemplez-le surtout, dans ce jour solennel,
Où les thèmes de prix, par notre Académie,

Sources:
John Petit-Senn: *La Griffonade* (1816).
Jacob-Marc Besançon: *Histoire du Théâtre de Genève* (1876).
Jean-François Chaponnière: *Du Théâtre de Genève* (Imprimerie C. Gruaz; s.d.).

Viennent d'être jugés; sa physionomie
S'anime par degrés, son ton est plein de miel,
Lorsque sa liste en main, au sein d'une famille
Il va porter la joie en lui disant qu'un prix
À l'un de ses marmots par son thème est acquis;

Quelle grosse gaîté dans sa figure brille,
Comme il sait l'animer de gracieux souris;
"Il le méritait bien, dit-il, ce brave fils,
C'est le meilleur sujet de toute la seconde,
À le voir couronné, moi-même je jouis".
La nouvelle charmante annoncée à la ronde
Amène les parens, les voisins, les amis;
On presse le bedeau; d'un verre de Bourgogne,
On flatte son palais en enflammant sa trogne,
Enfin, dans son gousset, le père du bambin
Excite un certain bruit que reconnaît sans peine
Griffon qui, par hasard, alors lui tend la main;
Le dénouement de bourse est celui de son rôle:
Il sort, on l'accompagne, et dessus l'escalier
Souvent dedans sa main ne trouvant qu'une obole,
Il maudit en jurant le père et l'écolier.

Heureux quand sur sa liste, un T…, un B…,
Sont proclamés vainqueurs; mais pourtant
l'on assure
Que le fait est très rare, et ces fils de Crésus
De leur père en ce cas ménagent les écus,
Il en reçoit fort peu, l'ennuyeuse roture,
Tout en le payant moins le fatigue bien plus.
Ainsi, me reportant aux jours de mon jeune âge,
Je peins le surveillant de mes premiers plaisirs,
De ce temps qui n'est plus j'aime à m'offrir
l'image,
D'y revenir parfois j'éprouve les désirs;
Hélas! vœux superflus, l'homme dans sa carrière,
Sur les ailes du temps est toujours emporté,
Il y faut renoncer, mais ma félicité
Est de jeter souvent mes regards en arrière.

Genève et la restauration (d'une indépendance de vues)

Documentation 23

Conseils à Télémaque
Gaspard Vallette

La fille de Versonnex et de Calvin

Corrigé pour l'impression par son auteur, Gaspard Vallette, vers la fin du mois de juillet 1911, à la veille de sa mort qui devait suivre celle de son cher ami Philippe Monnier, survenue un mois auparavant, ce texte – en forme d'épître – résume de manière saisissante une actualité qui fut, qui est, et ne cessera sans doute jamais d'être. Je le répète: dire la spécificité de Genève, dans le cadre de son rattachement à la Confédération helvétique, c'est d'abord décrire le caractère genevois en portant notre attention sur des personnalités qui le manifestent et n'en ont point honte. Par ce biais, il faut bien se pénétrer de ce qui distingue le Genevois de son voisin, dont il partage la langue et non la mentalité, forgée par une longue habitude de la monarchie et une brusque fierté républicaine. Cependant, en dépit de son rattachement volontaire à la Suisse, Genève, au XIXe siècle, n'a pas voulu s'émanciper, sur son Théâtre, de la culture française, plusieurs décades après l'annexion. Elle ne l'a pas voulu, elle ne l'a pas pu, elle ne l'a pas su. Voici une ville où le Collège fut installé au pied de la Cathédrale; une cité où l'instruction passait immédiatement après la fidélité à une foi régénérée au temps de la Réforme, voici Genève dont nous tous attendons de savoir pourquoi cette fille de Versonnex et de Calvin est si jalouse de cet *honneur de la conscience* qu'en même temps elle méprise secrètement.

Il en est…

Philippe Godet, qui rédigea la préface des *Croquis genevois* de Gaspard Vallette [où se lisent ces conseils à Télémaque], a écrit ceci: "Indépendamment de la forme, qui a de la saveur et de l'imprévu, ces croquis sont des documents forts précis sur la vie, les mœurs, le caractère des Genevois. Nul ne les a mieux connus et pénétrés que Gaspard Vallette; pour les peindre, il lui suffisait parfois de s'étudier lui-même. Car s'il parle si volontiers de Genève, c'est qu'*il en est*, profondément, par ses qualités les meilleures, par ses travers même, si vous voulez. Un vrai Genevois a l'esprit lucide et clairvoyant, peu sujet à l'illusion; il a le goût du vrai; sa conscience, autant que son intelligence, en a besoin. Il n'aime pas qu'on le paie de mots; il tient à se mouvoir sur le terrain solide de la réalité. Sincère avec soi-même, il est franc envers les autres, et sa franchise ne craint pas l'emploi de l'ironie, voire du sarcasme. L'essentiel est pour lui de se faire entendre et de ne rien dissimuler. Tout cela fait que le vrai Genevois est d'un commerce au moins aussi sûr qu'agréable; cela fait qu'il est combatif par attachement au vrai, ne pouvant souffrir de l'entendre nier ou de le voir travestir, et cela fait encore qu'il a le courage moral qu'il faut pour être, au besoin, seul de son avis. Ce Genevois, je ne l'imagine point, je le rencontre dans le passé. Il est dans l'âpre et grondeuse éloquence de Jean-Jacques; il est dans l'humeur moins farouche de l'aimable Tœpffer, dont l'ironie narquoise touche si juste et va si profond; et nous aimons à le trouver encore dans ces croquis où Gaspard Vallette parle des gens et des choses de sa cité avec l'accent d'une sympathie qu'on devine même sous l'agacement et la colère."

(*) La manille est un jeu de cartes

Vous voulez "arriver"

Vous êtes jeune, mon cher Télémaque, et je vous en félicite. Vous appartenez à une génération pressée, débrouillarde, très préoccupée d'arriver vite et de conquérir sa large place au soleil. Je vous en félicite encore, car le monde est à ceux qui jouent des coudes. Si vous ne vous mêlez pas vous-même de ce qui vous regarde, personne ne se donnera cette peine pour vous. Vous avez fait, comme vos camarades, des études hâtives, directes, menant droit à un but qui n'est pas placé dans les astres et ne se perd pas dans les nuages. Jamais vos pas ne se sont égarés dans les sentiers fleuris de la fantaisie. Jamais vous n'avez flâné par les chemins séducteurs de l'école buissonnière. Le rêve n'a pas occupé une minute dans votre vie bien réglée. Vous n'avez jamais compris le plaisir que d'autres peuvent goûter à se tromper de route pour allonger la promenade. La marche de vos pas fut toujours ferme, prudente et rectiligne. Suivant la chaussée banale et le conseil des poteaux indicateurs, vous avez évité les ornières, les ronces et les détours fallacieux des chemins de traverse. La coupe de vos idées, comme celle de vos vêtements, fut toujours irréprochable de correction. Ainsi s'est accomplie votre jeunesse. Aujourd'hui vous voulez "arriver" et, non sans une certaine finesse psychologique, vous en demandez le moyen à ceux qui en ont le moins su donner l'exemple. Vous avez reconnu que nul ne dirige mieux la barque d'autrui que celui qui n'a su qu'ensabler la sienne. Prêtez donc une oreille attentive à mes conseils et apprenez, ô Télémaque, comment vous parviendrez au succès, dans ce bon petit pays romand tout parfumé de vertu et si justement pénétré de ses mérites.

Mon premier conseil est facile à suivre. Gardez-vous, en tout domaine, de toute supériorité, je ne dis pas même éclatante, mais tout simplement apparente.

Nous vivons, il est inutile de nous le dissimuler, sous le régime de la plus puissante et de la plus intransigeante médiocratie. La seule chose que les médiocres ne vous pardonneraient jamais, eux qui sont le nombre et la force, c'est de ne pas leur ressembler. Tout talent un peu marqué les effarouche; toute distinction leur porte ombrage; et toute originalité qui s'affirme est par eux considérée comme une offense.

Soit donc que vous peigniez, que vous écriviez, que vous parliez ou que vous chantiez, gardez-vous, ô Télémaque, de parler, de chanter ou de peindre mieux qu'on ne le fait communément à Genève, à Tramelan ou à Rolle. Les habitants de l'endroit ne toléreraient point cette inconvenance. Et la porte des honneurs, communaux, cantonaux, et fédéraux, resterait à jamais close à votre juvénile ambition. Tout au plus excuserait-on quelque supériorité au jeu de billard ou de la carabine, au maniement de l'aviron, à la direction des automobiles. Encore est-il plus sûr de ne pas s'y fier, et je sais un maire de village qui se vit précipiter du faîte des honneurs pour avoir trop régulièrement vaincu ses partenaires à la manille(*).

Plus encore que le talent, et mieux qu'une supériorité marquée en un domaine spécial, des convictions fortes et fermes nuiraient, mon cher Télémaque, à votre carrière.

Nous ne sommes plus au temps des grandes batailles d'idées. Les petits conflits locaux et les petits syndicats d'intérêts les ont remplacées. L'époque est

peu favorable aux chênes; elle l'est extrêmement aux roseaux. Il ne s'agit plus, pour vous pousser dans le monde, de créer des courants d'opinion, encore moins, Dieu merci! de les contrecarrer: il suffit de les suivre. Mettez votre barque au fil de l'eau, donnez, selon les remous, un petit coup de barre à droite, un petit coup de barre à gauche, et l'eau complaisante vous portera tout doucement au port.

Mouillez donc chaque jour votre doigt et levez-le en l'air, pour éprouver d'où vient le vent. Tournez-y alors votre aile, comme faisait le meunier Sans-Souci, et vous pourrez, comme lui, vous endormir et vous éveiller content. Les plus malins, – mais c'est là le fin du fin, et je n'oserais guère vous lancer déjà dans cette voie difficile, – les plus malins ne se contentent pas de suivre le courant. Ils le voient venir, ils le flairent à l'avance, ils le devinent de quelques enjambées. Suiveurs comme les autres, mais qui se donnent les gants d'être des précurseurs. Quelquefois, il est vrai, les courants s'entrecroisent et les vents se contrarient si bien, qu'il n'est pas très facile de discerner lequel finira par l'emporter. Il est très bon alors d'avoir un pied, un bras, une aile, un doigt, dans les différents camps, de ne point affecter d'opinion tranchée ou de conviction péremptoire, de s'afficher le samedi soir au Kursaal et le dimanche matin au sermon, d'avoir un pied en loge et l'autre à Tabazan. Plus d'un, qui a pratiqué toute sa vie ces coupages d'opinions, s'est fort bien trouvé de sa piquette. À sa mort, plusieurs chapelles hostiles ont orné leur fronton du nom de ce grand homme. Par-dessus tout, mon jeune ami, gardez-vous d'avoir de l'esprit! Fuyez l'ironie comme la peste bubonique! Rien en pays romand, n'est plus mal porté que ce travers mental qui saisit le côté comique des choses graves. Gardez-vous de toute ironie, parlant à des hommes, et plus encore parlant à des femmes. Les premiers ne vous comprendraient pas; les autres vous détesteraient à jamais.

Joignez à la correction de la cravate, la distinction d'un sérieux imperturbable et d'un maintien un peu solennel. Sachez vous ennuyer avec politesse, et ne craignez pas, au besoin, d'ennuyer un peu les autres. Combien de gens très haut cotés, qui n'ont dû leur situation qu'à leur puissance d'ennui! Ne m'obligez pas à vous donner des noms: vous avez entendu leurs propos, vous avez lu leurs livres, vous avez suivi leurs cours; vous êtes fixé.

À l'exemple de tels hommes, établissez fortement votre réputation de sérieux. C'est là le grand point en pays romand. Fréquentez les sociétés savantes – la société de géographie est surtout indiquée – et présentez-y des "communications". Plus vous saurez vous y montrer discret, impersonnel et terne, plus on appréciera votre mérite. Surtout efforcez-vous de revêtir, aux yeux des bourgeois goguelus et des personnages consulaires, le rôle et la dignité d'un "étudieur de questions". Rien n'est plus facile. Il suffit de vous emparer des résultats acquis par les recherches d'autrui, que vous résumerez en un style officiel et constipé.

Croyez donc, ou faites semblant de croire à un certain nombre de questions: question du reboisement des villes, question de l'eau potable, question des logements insalubres, question de la réforme orthographique, question de la concurrence déloyale, de la canalisation inodore, question du paupérisme

Source:
Gaspard Vallette: *Croquis genevois: causeries du jeudi, Genevois d'autrefois, silhouettes d'aujourd'hui* (1912).

(*) Il m'a été demandé pourquoi j'avais fait le choix de tel auteur plutôt que de tel autre, qui eût pu être Louis Dumur, par exemple, dont la plume distinguée s'est manifestée naguère et dont le nom est moins présent dans les mémoires. La réponse est simple. J'ai pensé montrer l'importance du Collège de Genève et, notamment, la marque du "bedeau" pour tous les écoliers. J'ai voulu aussi, après avoir parlé des intercessions passionnées d'une châtelaine et de la volonté romanesque d'aboutir d'un comédien, surprendre le lecteur qui découvre les sottes et ridicules apparences du "fruit social" que secrète la formation sévère dispensée à la maison scolaire commune, si chère au Genevois et dont je suis sorti libre en 1963.

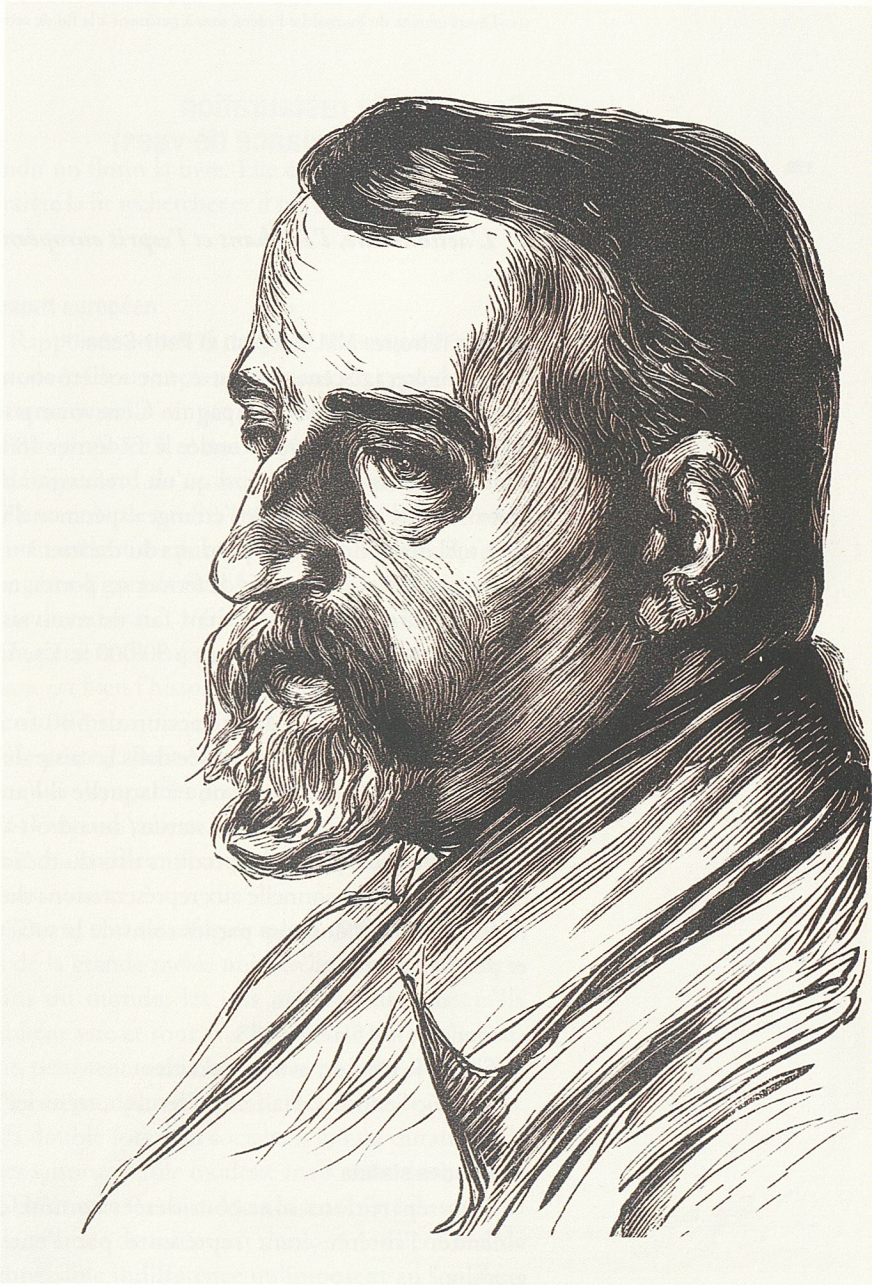
dans ses rapports avec l'alcoolisme (ou vice versa)... Vous n'aurez que l'embarras du choix. Tous ces tremplins sont bons, à la seule condition de vous en servir avec une persévérance tenace et une indéridable gravité. Acquerrez d'abord cette réputation-là. Tout le reste vous sera donné par surcroît. Votre nom sera bientôt connu de Perly-Certoux jusqu'à Combremont-le-Grand.

Tous vos dons, cependant, mon cher Télémaque, et tous vos efforts seraient prodigués en pure perte, si vous perdiez de vue un seul instant le précepte qu'enseigne la sagesse des nations: "On prend plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre."

Votre but, vous l'avouez, est de prendre des mouches. Vous ne sauriez croire à quel point elles aiment le miel et quelles doses elles en peuvent supporter.

Gardez donc, pour vous seul, le mal que vous pouvez penser des hommes en général ou de tel bonhomme en particulier. Que chacun de vos jugements soit un éloge, et que votre bouche ne s'ouvre que pour sourire! Enduisez les bords de votre coupe d'une couche gluante de miel, les mouches s'y empêtreront par centaines.

Ma lettre, ô Télémaque, s'allonge démesurément. Certes, si votre but était d'être honnête homme, je vous donnerais des conseils diamétralement opposés. Mais vous voulez réussir. C'est là une tout autre affaire. Tenez-vous en à mes préceptes! Je pense qu'à l'usage vous les trouverez efficaces(*).



(144) Hors Scène
Chronique XIX: La troupe.
Chronique XXXV: Leçon de la mise en œuvre: le superfétatoire.
Chronique XXXVII: Un précurseur.
Chronique XLI: Le service public (l'économique).

(*) De son vrai nom Jean-Paul-Albert Hentsch, il était le fils cadet d'Henri Hentsch et fut notamment "Roi de l'Exercice de la Navigation".

(**) Hors scène
Chronique I: Les enjeux.

(145) Divers extraits du journal Le Fédéral sont à parcourir à la fin de cette documentation.

Documentation 24

L'actionnaire, l'éléphant et l'esprit européen

Où l'on retrouve MM. Hentsch et Petit-Senn(144)

Pour gérer la Scène de Neuve, une société anonyme fut constituée: la Compagnie Genevoise pour l'Exploitation du Théâtre, fondée le 17 février 1833. La teneur d'une action, ainsi qu'un bref extrait des statuts, nous informent de l'étrange espérance d'un éventuel dividende sur les produits du théâtre, à une époque où celui-ci menaçait de fermer ses portes, tant les directeurs successifs avaient fait de mauvaises affaires. Le capital social s'élevait à 80'000 fr. L'action valait 500 fr.

"Au moyen de la présente action de 500 fr. de France, dont la valeur a été versée dans la caisse de la Société, M. *** ou la personne à laquelle il l'aura transférée, conformément aux statuts, aura droit à la cent soixantième partie des produits nets du théâtre, et à une entrée personnelle aux représentations théâtrales qui seront données par les soins de la société, et pendant sa durée."

Genève, le 15 avril 1833.
Signé: F. De Lor, avocat, président.
J. Petit-Senn, secrétaire. A. Hentsch, trésorier(*)

Extrait des statuts

"Les répartitions sont considérées comme dividende, l'intérêt étant représenté par l'entrée gratuite."

Le Conseil d'État ratifia cet acte constitutif dont le principal effet était la démonstration d'un goût du risque, c'est-à-dire un emploi des fonds et un usage des personnes non point aux seules fins formelles énoncées en droit, à savoir les effets du profit. On y voit une prise en charge, une défense d'une institution dont on allait dire, dix ans après: *de tous les établissements, sans exception, publics ou privés qui existent à Genève, aucun ne met en circulation une aussi forte somme d'argent que le théâtre.*(**)

La ratification de cette convention eut lieu le 21 février 1834(145) en ces termes:

le Conseil d'État, vu… [etc.] arrête:
Art. 1) La Société anonyme établie à Genève, sous le titre de Compagnie Genevoise pour l'Exploitation du Théâtre à Genève, est et demeure autorisée pour la durée de l'année prochaine (saison 1833-1834).
Art. 2) Les statuts de la dite Société, contenus dans l'acte passé devant Maître Janot qui en a la minute, et son collègue, notaires à Genève, le 17 février dernier, sont approuvés.
Art. 3) Le présent avis sera inséré au recueil des lois.
Signé: De Roches, Secrétaire d'État.

La saison prit fin avant la fête de Pâques et c'est le directeur Constant – le bien nommé – qui reprit le Théâtre peu après, ce gérant qui, en 1820, avait eu quelques difficultés, notamment à cause d'une concurrence inattendue, et auquel avait succédé, sans grand succès d'ailleurs, Claparède. Ce dernier reste

(146) J.-M. Besançon: *Histoire du Théâtre de Genève* (1876).

en effet associé à la brillante soirée que fut le bal anniversaire de la Restauration genevoise, donnée au bénéfice des pauvres, et qui lui valut un impôt imposant, calculé sur toute la saison, il est vrai, de quinze mille florins. Aussi Claparède décida-t-il de ne plus se réengager…

La ménagerie et le gérant (ou manager)

Voici l'étrange histoire d'une concurrence qui, actuellement, explique peut-être l'arrivée du cirque Knie quelques jours avant l'ouverture de la saison du Grand Théâtre de Genève (ne croyez pas cette supposition qui ne relève que de la plus imaginaire des déductions!). Naguère, sur les glacis de Neuve, vint s'établir la ménagerie de dame Garnier, qui fit bientôt une concurrence active au théâtre. Le directeur Constant s'en plaignit souvent, mais inutilement, car la ménagerie payait une forte patente.

Un événement imprévu en abrégea le séjour. Un éléphant s'échappa dans une de ses promenades matinales et se mit à courir par la ville, pour la plus grande terreur des laitières et des boutiquières matinales. On finit cependant par le circonscrire dans l'enceinte des Bastions de Hollande en l'attirant par des friandises. Une fois là, on renforça les palissades, et en attendant que ses préparatifs de mort fussent achevés, le public put se divertir à voir cet animal s'amuser avec le matériel du parc, soulevant les canons, jouant aux boules avec les boulets, etc. On lui tira à plusieurs reprises des coups de fusils, mais les balles glissaient sur son épaisse carapace, et c'est tout au plus s'il s'en émouvait; il fallut le canon pour en finir avec cet hôte incommode. Quand à la viande, elle se vendit un florin la livre. Elle était assez coriace mais la rareté la fit rechercher et il n'y en eut pas pour tout le monde.

L'esprit européen

Rapportée en 1876 par J.-M. Besançon[146], cette anecdote illustre splendidement un type de comportement qui n'est pas inconnu à Genève: la forte patente imposée à ce qui est jugé exceptionnel, puis le dénigrement de ce qui a été une source d'émerveillement et de profit, enfin – et c'est le plus étonnant moment du parcours symbolique –, il s'agit d'ingérer à grands frais la chair rehaussée d'éclat à l'état de cadavre… Véritable rituel de la fascination, de la peur et de l'appropriation, l'histoire de l'éléphant est bien l'histoire du Théâtre de Genève: une aventure primitive et profonde. Voilà pourquoi, ici, le poète J. Petit-Senn siège au Conseil à côté du banquier voyageur et peintre A. Hentsch. Voilà pourquoi Gaspard Vallette, dans ses Souvenirs de Babick, parle du souffleur étranger de cette façon glorieuse et émouvante:

"Parmi tant de réfugiés que la cité accueille, blessés de la grande mêlée universelle, venus des quatre coins du monde, les uns ne font que passer. Ils oublient vite et sont vite oubliés. D'autres demeurent, persistent, s'attachent si bien à notre sol que rien ne les en peut plus séparer. Babick fut de ces derniers. À sa double fonction sociale, il ajouta durant quelques saisons, le rôle modeste mais utile, de souffleur au Théâtre de Genève. Mais la sensibilité de son âme et la vivacité de son esprit s'accommodaient mal de l'impassible indifférence qu'imposent au souffleur

(147) Philippe Monnier: *Causeries genevoises: le philosophe* (1902).

les dures nécessités de son office. Dans sa niche, Babick riait aux larmes des facéties du vaudeville, pleurait comme un veau aux tirades pathétiques du mélodrame, s'exaltait pour la vertu, rugissait contre le vice. Et il oubliait de souffler. Il fallut le congédier, d'autant qu'aux passages indifférents, Babick, comme le bon Homère et comme le juste de l'Écriture, s'endormait doucement. Renonçant au théâtre et à ses trompeuses blandices, Babick ne fut plus dès lors et ne voulut plus être que parfumeur et apôtre".

Voilà bien un autre *esprit de Genève*: l'étranger qui ne s'assimile pas forcément comme le Genevois le perçoit, mais qui s'intéresse à ce lieu, qui l'épouse telle une promise venant avec son bagage et qui le sert comme une inconnue de passage, sans baluchon et sans prétention. Il souffle, il s'égare, et finit par vivre de la légèreté des odeurs offertes par la nature autant que de la vanité des paroles prometteuses, perdues au fond du trou que sa profession et sa vie ont creusé. Il devient Genevois. Voilà enfin ce que claironne[147] Philippe Monnier, considérant sa ville de jadis comme une terre d'élection.

(...) Comme ils étaient chez eux à Édimbourg ou à Paris, à Saint-Pétersbourg ou à Florence, l'Europe se trouvait chez elle à Genève, où fleurissait cet "esprit européen" que désigna et reconnut Madame de Staël. On voyait les berlines de potentats, d'érudits, de jolies femmes faire un détour pour s'arrêter dans cette hôtellerie "la mieux située pour un citoyen du monde". Et c'est alors que Bonstetten pouvait dire. "Tout ce qui pense et écrit en Europe passe dans notre lanterne magique. On ne rencontre que grands seigneurs et princes. Ce séjour est préférable à celui de Paris: ce qui est dispersé dans la grande ville se trouve ici réuni en un bouquet. *Genève, c'est le monde dans une noix*". L'Allemagne du Nord arrivait en procession et presque en pèlerinage à Genthod. Charles Bonnet était l'ami de Bentham et de sir Samuel Romilly; Jacob Vernet était celui de Muratori et de Law. Voltaire aimait Tronchin, "l'homme haut de six pieds, savant comme Esculape et beau comme Apollon". Bayle appelait Burlamaqui une bibliothèque vivante. Newton écrivait à Abauzit: "Vous êtes bien digne de juger entre Leibniz et moi". Le libraire Bousquet imprimait *L'Histoire civile du royaume de Naples* de Giannone; Barillot *L'Esprit des lois* de Montesquieu. Lord Stanhope avait l'accent genevois. Chateaubriand assistait ému à la fête des Promotions. Marc-Auguste Pictet s'acquittait de la fonction d'inspecteur général de l'Université impériale. Guillaume Favre entretenait des relations suivies avec Guillaume Schlegel, avec Angelo Mai, avec Canova, avec Raynouard. Pyramus de Candolle le vieux, qui correspondait avec Chaptal et Cuvier, Jean-Baptiste Say et Berthollet, faisait ses délices et les délices de belles dames dont sa modestie voulut celer les noms. Sismondi, qui cultivait pareillement la comtesse d'Albany, Madame de Staël et Canning, fréquentait non seulement au faubourg Saint-Honoré chez Mesdames de Rémusat et de Vintimille, mais dans ce qu'on est convenu d'appeler le faubourg Saint-Germain, chez les Montmorency, les Duras, les Châtillon, les Chabot, les Maillé. L'Europe sérieuse et libérale attendait chaque volume de ses *Républiques italiennes* comme un événement. Et l'empereur se promenait familièrement avec lui dans le jardin de

l'Élysée. C'était Cuvier qui faisait l'éloge académique de De Saussure, comme ce sera Dumas qui fera l'éloge de De la Rive, commensal des Tocqueville, des Montalembert, des Broglie. "Si ma lettre n'était pas si longue, lui mandait Cavour, je vous parlerais de votre illustre ami Monsieur de Broglie, que j'estime, je vénère et j'aime tous les jours davantage, parce qu'il montre ce que sont les Français, quand ils suivent une bonne voie". Au Congrès de Vienne, Madame Eynard s'asseyait à table entre le prince de Talleyrand et le prince de Ligne. "La fleur du Congrès y était, dépêche-t-on à Turrettini et tous les honneurs furent pour elle". Genève n'était pourtant alors qu'une petite cité de *vingt à trente mille* âmes, sans rien de ce qui retient ou contraint l'opinion humaine. Elle n'avait point de territoire, point d'armée, point de cour. Elle n'avait pas même de petits chevaux ou de routes droitement alignées, où les railways filent entre les chabauris. Elle ne songeait à détrôner ni Monaco, ni Winterthur. Sa force, qu'on n'aurait su mesurer en ampères, résidait dans sa vertu. Son attrait, qu'on n'aurait su ravaler à un kursaal, consistait dans sa culture. (...)

Genève et son cher miroir, c'est à la fois tout Babick et toute cette fastidieuse énumération de personnalités évoquées comme le spectre d'une société idéale, disparue, attendue, une "parousie de rêve" qui préfigure le retour du Messie promis aux gens de foi. Un théâtre dans lequel le premier cité rit, pleure, s'endort dans son trou et se retrouve dehors, heureux comme un citoyen inconnu. Et pour les autres, un théâtre devant lequel il faut vouloir faire la queue, prendre son mal en patience, savoir dresser un inventaire des valeurs, afin de nourrir l'imaginaire nécrophage des mangeurs d'éléphant... L'ordinaire et l'exception, mon beau mirage.

Extraits du journal Le Fédéral

Mardi 8 janvier 1833
Le privilège pour la direction du théâtre de la ville de Genève devant échoir au 1er mai prochain, les personnes qui seraient disposées à se charger de cette direction pour l'année théâtrale qui commencera au dit jour, sont invitées à s'adresser par écrit au conseil municipal, avant le 31 janvier courant.

Vendredi 22 mars 1833
ANNONCES.
Le comité de la Compagnie Genevoise du Théâtre prie Messieurs les actionnaires de la société anonyme de vouloir bien verser le montant de leurs actions, chez M. Ant. Bastard, rue de la Corraterie No 2, de 9 à 11 heures du matin. Genève, 15 mars 1833.
Pour le comité: le Président, F. De Lor, avocat. Le Trésorier, A. Hentsch.

Samedi 1er février 1834
AVIS.
La direction du théâtre de la ville de Genève étant vacante dès le 1er avril prochain, les personnes qui seraient disposées à se charger de son exploitation pour la prochaine année théâtrale sont invitées à prendre connaissance du nouveau cahier des charges qui sera déposé, dès le 8 février, et à y envoyer leurs soumissions avant lundi 24 février 1834.

21 février 1834
Messieurs les amateurs du Théâtre sont prévenus que les bases d'une nouvelle association nationale pour l'exploitation du Théâtre sont déposées chez M. Janot, notaire, chez lequel on peut en prendre connaissance et les signer, afin de devenir actionnaire de la nouvelle société. C'est le 24 courant que l'adjudication définitive du Théâtre aura lieu, en sorte que ceux de nos concitoyens qui voudraient faire partie de cette entreprise, sont instamment priés de ne point perdre de temps pour y donner leur adhésion.
Le Secrétaire: J. Petit-Senn.

Adieu ma chère Louise écris moi des
jolies lettres cela nous fait à tous
beaucoup de plaisir et cela t'apprendra
à toi à bien parler et à te faire bien
entendre à ceux à qui tu écriras.
Ta tante Sayous te prie bien de lui
écrire aussi. ton bon Papa Töpffer

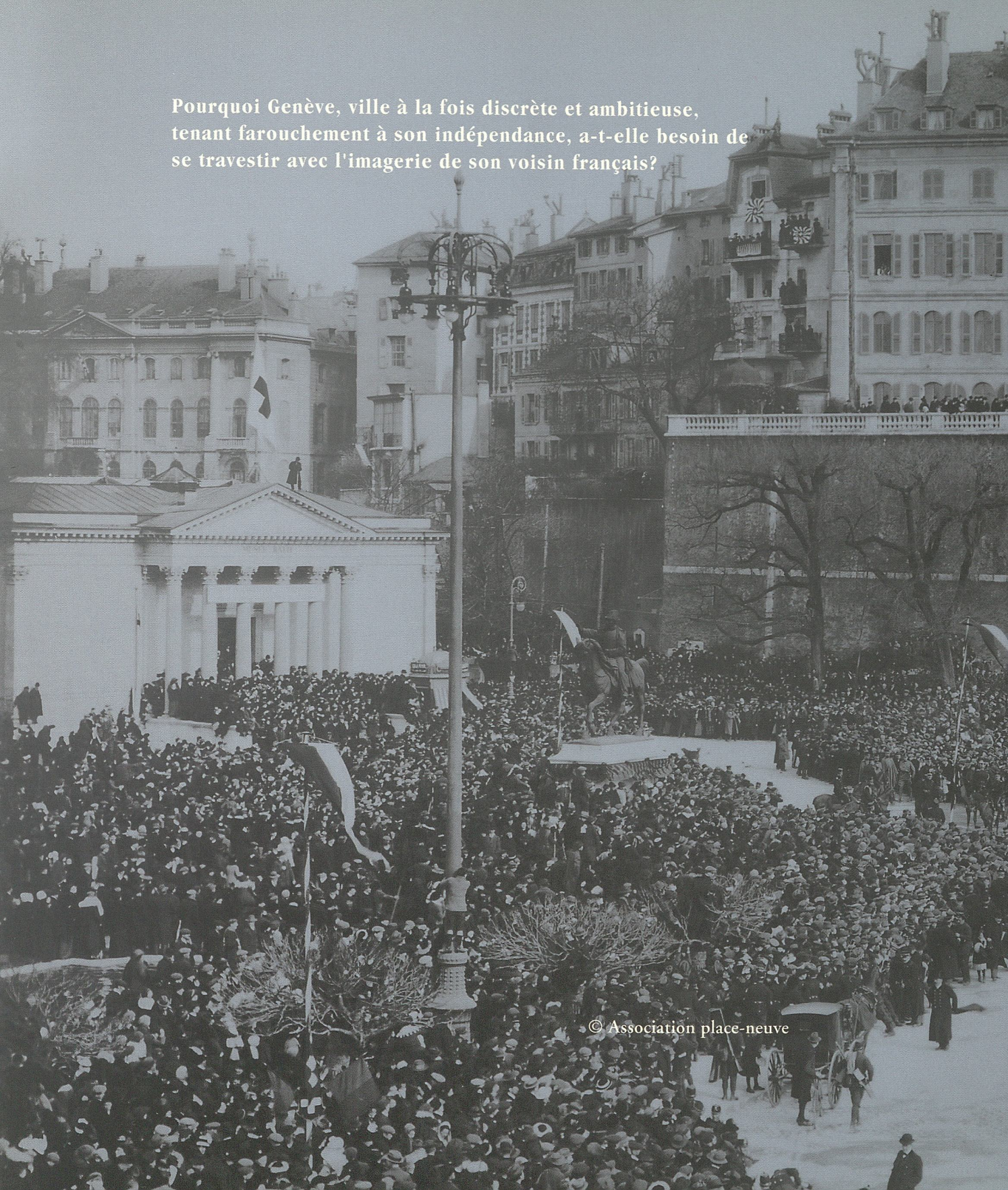
vendredi soir,

Édition et distribution:
Association place-neuve
Case postale 156
CH-1225 Chêne-Bourg
www.place-neuve.ch

© Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous les pays.

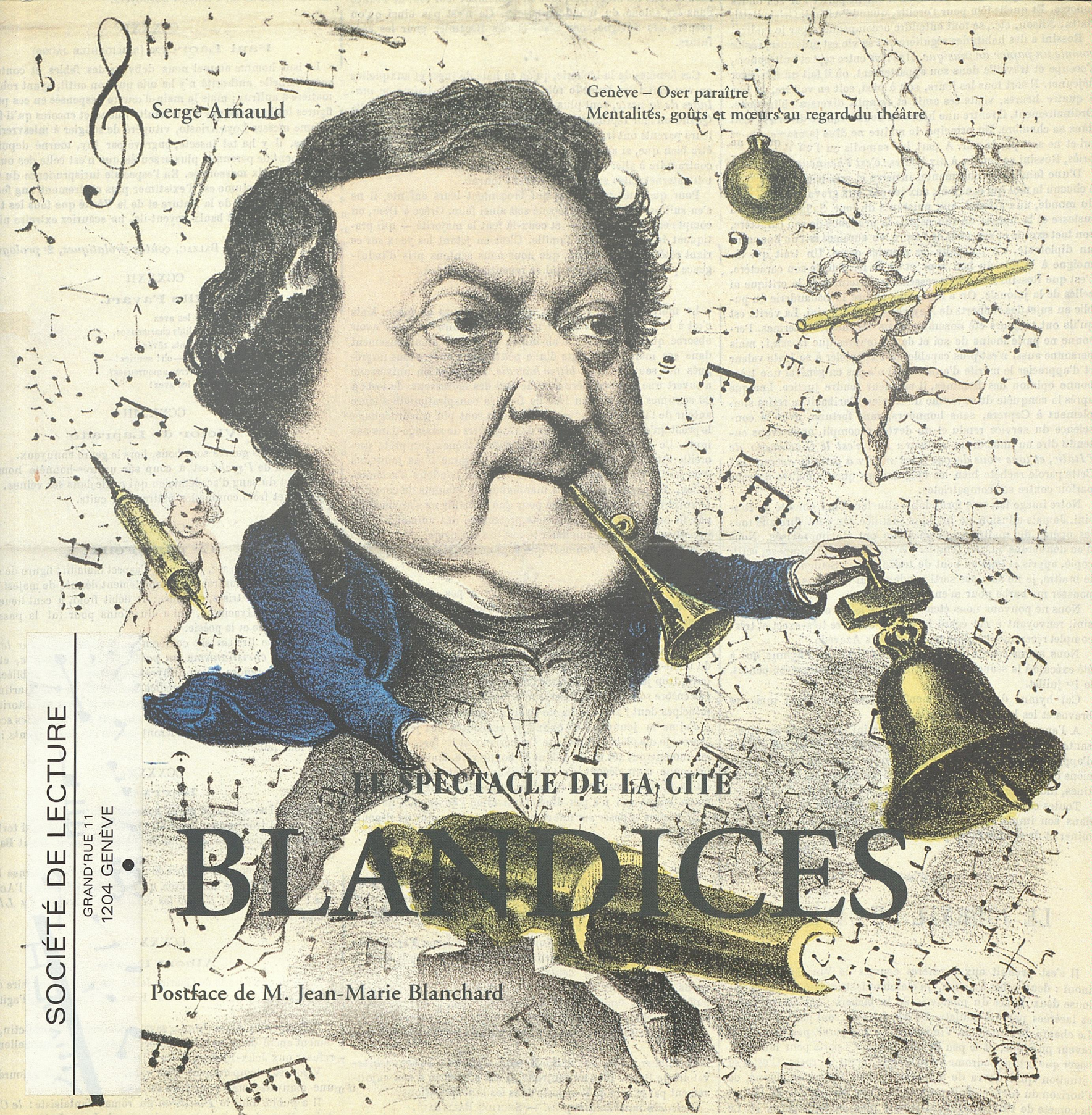
Imprimé en Suisse
octobre 2004

ISBN 2-8399-0000-9



Pourquoi Genève, ville à la fois discrète et ambitieuse, tenant farouchement à son indépendance, a-t-elle besoin de se travestir avec l'imagerie de son voisin français?

© Association place-neuve



Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

LE SPECTACLE DE LA CITÉ

BLANDICES

Postface de M. Jean-Marie Blanchard

SOCIÉTÉ DE LECTURE
GRAND'RUE 11
1204 GENÈVE

Charmes et jouissances, telles sont les blandices du théâtre, dont le but est de séduire. En parcourant la production que Genève s'est offerte à la fin du XXe siècle, entre 1989 et 2003, ce n'est ni la chronologie ni l'inventaire des œuvres qui emporte l'attention; c'est plutôt le sens et l'attraction que ces œuvres ont suscités en vue de rassembler une frange de la société, lui donner le plaisir d'une appartenance à un monde culturel, la doter d'un sentiment de reconnaissance d'elle-même.

association
PLACENEUVE

Les tables des matières et des illustrations,
ainsi que la bibliographie et les index des trois livres,
se trouvent à la fin de ce volume. Ils sont suivis
par les remerciements.

Serge Arnauld

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Blandices

Le Spectacle de la Cité

SOCIÉTÉ DE LECTURE
LITTERIS FOVENDIS
DE GENÈVE

Volume III

~~BD 595~~
14.9 ARN

CAFÉ DU THÉATRE
PAUL
PAUL

La danse: le corps, la promesse

Secret de l'intimité. À la fois corps et corps social. Besoin que l'humble des mortels perçoit comme quelque chose de séparé, d'espéré. Ce que je suis, mais d'abord ce que je suis par les autres, avec les autres et à côté des autres. La troupe, le corps de ballet. Ce que je suis ensuite comme exigence, attente de moi-même, qui rejaillit sur autrui, qui vit pour les autres. La contagion de mon intention devançant le formalisme de la perfection. La danse, ce n'est d'ailleurs pas que du corps. Et qu'est ce que le corps? Une procuration. Du corps en vitrine, du corps prédésiré, du corps fabriqué, du corps dont on ne sait rien d'autre que ce qui se vend comme illusion, comme formes aménagées de la matière, comme manque surtout. La danse, c'est un corps entier à l'écoute, qui rend ses extrémités semblables à des points de fuite. C'est du corps qui s'en va et de la morale démasquée qui s'en vient: un effort qui vit d'académisme, de virtuosité, d'improvisation et qui feint de s'ignorer pour dire le beau et le vrai, pour le dire sans a priori culturels. Oui, sans valeur autre que ce corps en haleine. L'homme a son corps pour penser, pour se penser en relation. La pensée de l'homme n'arrive pas à penser son corps. La pensée, lorsqu'elle prétend approcher le corps, voit qu'il s'enfuit comme s'il n'était qu'un souffle. La danse confère ainsi ses limites à la pensée. La danse place la pensée au cœur de son royaume, dans la chair. Lorsque la fillette veut “faire de la danse”, elle voit déjà la femme en elle, le parquet de la salle de danse qui glisse, usé comme le sol de la vie que d'autres ont foulé avant elle. Elle voit les miroirs qui renvoient, elle vit son tutu comme voile, la voilette de l'épouse, elle vit son chausson comme un appui fragile, tout ce que demain la chaussure choisie de la femme révélera. Et les musiques de ce piano qui marquent des temps, et les silences que la fillette entend, ce dressage et cette école buissonnière de l'oreille qui seront les lieux demain des engagements et des écarts la saisissent. La danse c'est la philosophie avant que Nietzsche ait rêvé d'un dieu dansant, quand Dionysos est démembré, quand Dieu parle d'incarnation plutôt que de se manifester dans l'idole ou le symbole, c'est avant, mais surtout après; après le fatras des paroles sur les lits, après les combats avec les démons, quand triomphe le plus léger en nous. La danse, c'est surtout, après tout cela, l'inaptitude à exister totalement dans ce corps aimé, mais également, dans cette limite (où virtuosité est ressentie à la fois comme prouesse et maladresse), la danse donne une mesure vraie de ce qu'on est, une mesure qui tend vers autre chose que des régimes ou des exploits culturistes (quoi que ceux-ci soient un signe émouvant d'une volonté ou d'une velléité de recréer son corps). La danse, en un mot, un seul, c'est la promesse. Et dans la promesse, il y a le regard. Oser regarder le corps dansant, oser voir, oser croire à lui. Là le spectateur est traité sérieusement comme un voyeur. Non comme un automate pris au piège dans une boîte à fantasmes classés. La danse, c'est savoir qu'on ne parviendra jamais à montrer un baiser. Et quoi de plus mobile dans la chair que cet instant tendu et arrêté? La danse a le pouvoir de faire halte aux frontières de ce qui peut être reproduit. Là le spectateur est comblé s'il partage cet en deçà sur cette crête qui ouvre un monde dont on jouit par l'inconnu, toujours caché, toujours livré, toujours consommé, toujours renouvelé. Dans la promesse, n'y a-t-il pas la ressemblance qui rassure et la reconnaissance qui transfigure?

(*) Émile Jaques-Dalcroze: *Réflexions sur l'arythmie*, dans *Souvenirs, notes et critiques* (1942).
"L'ouvrier le plus habile est celui qui sait manier le plus naturellement l'outil, qui sait le placer au bon endroit dans sa main et varier la façon de le tenir selon la place qu'occupe l'objet du travail."

Arythmie et agôguê

Brèves considérations sur les raisons de concevoir des chorégraphies

Agir pour défendre l'honneur de Dieu, telle est la mission confiée à l'homme par Calvin. Le Genevois du XVIe ou du XVIIe siècle n'a guère besoin de spectacle. Il est seul avec les siens, nu devant Dieu, pour témoigner de sa responsabilité personnelle et collective dans sa *tribu* théocratique.

Rousseau n'estime pas nécessaire au bien-être la représentation théâtrale à Genève. Elle ne corrompt pas seulement les mœurs, mais elle dissipe encore un peuple industrieux et conscient de son savoir-faire.

Calvin œuvre pour la rectitude de l'homme de foi et délaisse les images qui distraient. Rousseau travaille à faire triompher le cœur et le droit contre toute frivolité théâtrale et les abus qu'elle entraîne.

On doit à Émile Jaques-Dalcroze d'avoir enfin osé magnifier le corps à Genève, d'avoir osé l'associer à la musique, considérée ici comme une construction de l'esprit, médecine des émotions, et à l'apparenter à la transparence de l'âme qui obtient dans cette austère cité, à l'époque, une réalité: l'expression corporelle. D'avoir osé libérer le corps contre l'emprise de la droiture de caractère, assimilée à un corset abstrait, et celle de la rigidité des mœurs devenue normative plus que source d'une fécondité sociale.

En cette époque où le travail est menacé, réduit lui-même à une marchandise, ce ne sont pas simplement l'insertion sociale et le besoin de gagner sa vie qui sont en cause. C'est également *un certain rapport à l'outil de travail*, cette relation que Jaques-Dalcroze expose dans l'extrait reproduit en note(*) pour décrire l'état qui se définit ordinairement pour *soi*, pour le *but* à atteindre et pour *autrui* (qui en bénéficie comme une marque de justesse, l'antithèse de l'arythmie). Toutefois, ce n'est pas si simple: "tel musicien jouant rythmiquement une valse ou un tango peut être incapable de les danser, tandis qu'un danseur, très bon rythmicien, jouera du piano sans mesure et sans accentuation", observe-t-il. En relisant quelques lignes de cet éminent pédagogue qui sut penser l'espace scénique avec Appia et la prépondérance physique de l'acteur avec Pitoëff, je voudrais mettre en valeur ce qui semble encore utile à rappeler de nos jours.

Selon l'auteur précité, de nombreux spécialistes prétendent se soucier des questions chorégraphiques sans attacher d'importance à ce que sont les facultés motrices de l'homme et l'activité précise du danseur qui les utilise (comme un outil). Parce qu'il considère la musique comme un art dont l'essence est à la fois physique, émotive, et ordinatrice, Jaques-Dalcroze affirme que le danseur suggère des harmonies, évoque des sentiments, traduit des pensées lorsque les sons lui servent de terrain d'exercice. Les premières raisons de concevoir une chorégraphie consistent donc, selon lui, – au plan physique tout d'abord – à régler les pesanteurs et les légèretés, les durées, les arrêts, les départs et les arrivées, la texture du phrasé, en un mot toutes choses que la musique suscite par référence immédiate à la succession de nos actes moteurs.

Si l'agent de liaison entre musique et danse est spontanément d'ordre rythmique, il ne s'agit pas de marquer les temps par automatisme ou d'illustrer des formules rythmiques par des gestes pléonastiques, toutes manifestations courantes et sans devenir autre que la servitude du réflexe; il s'agit bien au contraire de transposer dans le domaine physique les vibrations engendrées par les émotions élémentaires et les élans primesautiers de l'être. Aucun de ces deux éléments, désignés par Jaques-Dalcroze lui-même, ne peut se passer de l'autre, indique-t-il. Car pour lui "le rôle de la musique n'est pas uniquement de créer des sensations, mais aussi de chercher à suggérer des idées et à faire naître dans l'intérieur de notre être des sentiments nouveaux". Il ajoute que "l'œuvre doit être en état de suggérer aux gens auxquels elle s'adresse des pensées personnelles qui demandent de sa part une certaine concentration". Cela est vrai de la musique comme de la chorégraphie. Et c'est à ce point de départ où la coïncidence, où la convergence ne vont pas de soi; c'est à cet ancrage originel que l'esprit s'arrête et se captive. En effet, le temps chorégraphique, c'est-à-dire le choix instinctif d'une allure, et le sentiment du temps qui ordonne la chorégraphie ne sont pas des serviteurs du support musical auxquels ils recourent. Ce ne sont pas des traductions de critères propres à la syntaxe ou des interprétations des composantes du son – la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Ce sont des pulsions instinctives et non point des représentations de pulsions. Il y a une danse du silence intérieur. Une écoute loin de prétextes. Une joie d'exister dont le geste s'empare. Quelque chose de premier qui fonde et qui fuit en même temps sous le poids des éléments prétendus organisateurs. Quelque chose de présent, qui sera toujours présent tant que la vie est donnée, mais d'enfoui, quelque chose en lutte, mais aussi propre au devenir, quelque chose dont on accouche. La raison primordiale de concevoir des chorégraphies réside principalement dans cette installation de l'instinct qui fournit l'agôguê, c'est-à-dire étymologiquement la conduite et, au sens premier dans la solmisation, la progression des degrés de l'échelle musicale. C'est ce quelque chose qui détermine l'agogique et qui définit l'arythmie comme une surcharge culturelle – l'emploi dans la gesticulation et dans la succession des attitudes de mouvements arbitraires et inutiles, précise Jaques-Dalcroze.

C'est ce quelque chose d'inouï dont la chorégraphie est porteuse. Elle permet, ce me semble, de se pénétrer du combat dont l'homme est l'agent: par nécessité de civilisation, il est frappé d'arythmie en même temps qu'il est doué du sentiment rythmique qui correspond à l'équilibre élastique des fonctions musculaires dans leurs contractions et décontractions.

Nous vivons dans un monde où le sens métrique, comme la mesure mécanique du temps, règne sans partage. Il appartient à l'art chorégraphique de faire ressentir la polémique entre l'agôguê et l'arythmie pour que nous percevions une manière de s'emparer de l'outil appelée à être oubliée, sinon méconnue, serait-ce celle, toute ancestrale, de tenir un objet lourd, de porter un humain, par exemple; ou tout simplement de s'asseoir, de manger assis par terre.

Agir avec sa chair. C'est tout.

Carmen

Au nom du diable

Bizet: *Carmen*

Quand on est en vue d'une femme,
il n'y a pas de mérite à se moquer de la mort.
Mérimée, *Carmen*

Approchez-vous!

Dans sa correspondance, Mérimée écrit à Vitet le 21 septembre 1845, dix jours avant la publication de *Carmen* dans la Revue des Deux Mondes: "Vous lirez dans quelque temps une petite drôlerie de votre serviteur, qui serait demeurée inédite si l'auteur n'eût été obligé de s'acheter des pantalons." Il avait adressé une lettre à Madame de Montijo le 16 mai de la même année dans laquelle il disait de sa nouvelle: "Après *Arsène Guillot*, je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à nos belles dames." Arrêtons-nous sur ces deux appréciations: une petite drôlerie d'une part, une moralité destinée à nos belles dames d'autre part.

La drôlerie est un sujet tout ordinaire – une histoire d'amour assez triviale en ce bas monde, mais qui monte au ciel et qui charmerait le premier de classe parmi les anges. Cette nouvelle est racontée avec une distance nécessaire au narrateur, afin qu'il puisse prendre parti, qu'il soit troublé par ses personnages, des gens qu'il rencontre lui-même au hasard de recherches archéologiques, dit-il, et porté par sa naturelle curiosité pour des questions linguistiques (en effet, l'auteur de la nouvelle facilite la fuite de Don José recherché par les forces de l'ordre; il se fait voler sa montre par Carmen). Cet art d'écrire en feignant de ne pas savoir discerner le côté central du côté périphérique permet au lecteur de pouvoir s'identifier pleinement au narrateur. On est occupé à ceci et à cela, puis, par surprise, quelque chose survient; quelque chose nous saisit dans la vie: ce qui attire, ce qui fait peur ou fait envie, ce qui nous intéresse vraiment, ce qui nous touche vivement, nous emporte totalement.

La moralité pour nos belles dames est sans doute cette approche du public qui marche… la tête haute, *Comme de petits soldats, Marquant sans faire de faute, une… deux…* marquant le pas, et qui est soudainement tenté ailleurs. Dans son occupation, dans son métier que l'on prétend être ses passions, surgit ceci de très moral: nous sommes appelés, conduits à être obéissants et même soumis, contraints à croire à l'amour, thème biblique s'il en est dans notre civilisation. Évidemment, cette obéissance, cette soumission, cette foi semblent déviées dans la nouvelle. Telle est la drôlerie, telle est la moralité: on suit le diable comme on sert le Christ, pleinement, infailliblement, jusqu'à la mort, jusqu'à la Croix. C'est pourquoi Bizet appelle son ouvrage un opéra-comique et l'anticlérical Mérimée s'amuse à nous donner des leçons de vertu.

Déshabillez-moi!

Dans l'histoire de l'opéra, celle du succès populaire de ce genre musical, notamment à Genève, deux ouvrages ont tenu l'affiche et ont fait recette, obtenant le record des représentations sur une très longue

(*) Prosper Mérimée, *Carmen*.
"Bon ! me dis-je ; la semaine passée, j'ai soupé avec un voleur de grand chemin, allons aujourd'hui prendre des glaces avec une servante du diable. En voyage il faut tout voir."

période: *Carmen* et *Faust*. Pourquoi? Parce que les deux œuvres sont des drôleries-diableries destinées à séduire les dames par l'obsession masculine que le beau sexe engendre pour résorber la part d'inconnue inquiétante que la nature féminine promet aux hommes. La femme porte l'homme à sa perte et l'amène à sa déchéance. La femme pousse l'homme à se libérer de lui-même, elle existe pour le sauver radicalement. Ces clichés charmeurs quoique vils forment le fond de sauce de notre culture. Ils alimentent notre goût pour la vulgarité. Prenons ce chef-d'œuvre *Carmen*: nous y voyions, au siècle passé, l'aventure d'un garçon faible dominé par une bougresse versatile. Un individu que sa passion rendra déserteur, voleur et assassin. Mais attention! Toute la vulgarité réside surtout là: il n'obtient pas cette carrière délicieuse sous les charmes d'une Française, d'une Espagnole ou d'une native de votre village. Il faudra désigner le coupable, il faudra le rendre attirant dans sa vilenie. Quoi de plus approprié, en une époque si nationaliste, si colonialiste, que de trouver une apatride! Quoi de mieux choisi que cette diablesse qui provient de cette Bohême imaginaire, une errante qui se complaît à plaire, qui se réduit en aimant réduire! Quoi de plus provocateur, de la part de l'écrivain, que de faire semblant de s'intéresser au langage des romanichels: romané tchave (gars bohémiens), de découvrir dans "frimousse" le mot "visage" en rommani! L'intérêt du linguiste, l'attrait du savant archéologue à la recherche d'un site antique, tous ces jeux de faux érudits – Mérimée est plus rusé que vous et moi, croyez-le – consistent à attirer l'attention sur un "jeu" plus dangereux bien qu'apparemment secondaire: l'emprise de l'étranger sur l'indigène sous la sage couverture de la passion pour la science des langues, pour l'honneur de la littérature, pour la gloire de l'Académie française. Il faut observer qu'aujourd'hui, dans les représentations de *Carmen*, les clichés subsistent, mais ils s'accommodent peu de cette puissance d'ironie mordante si propre à Mérimée sachant dénoncer fort habilement, comme en cachette, dans son propre statut d'académicien (1844) tous les poncifs à la mode. Mérimée est un grand voyageur(*), il connaît l'Orient et l'Occident, il a fait la route de la Turquie, celle du nord et du sud de l'Europe. Et quand on voyage, on ne voit plus les choses comme à la maison. L'étranger n'est plus un étranger, l'étranger c'est soi-même. Les ambitions de l'espèce humaine et la résignation aux contingences de la journée sont des événements totalement relatifs. Le lot commun de la plupart des gens ressemble plutôt au sort de Carmen, dont l'horizon s'arrête à la journée. Et cette seule dimension de l'immédiateté peut susciter l'admiration du voyageur toujours porté vers le lointain, toujours attiré vers le lendemain. Pour revenir aux clichés du moment, on fera de Don José un anarchiste, un être tendu entre ses instincts libertaires et la discipline sociale. On dira de lui que la psychologie de sa conduite en fait un héros adoré par toutes les épouses: un homme enfin prêt à mourir pour l'amour d'une seule femme. On verra en lui un sujet œdipien pour la psychanalyse avec le meurtre nécessaire, l'ensevelissement de l'amour: "Carmen m'avait dit souvent qu'elle aimerait être enterrée dans un bois. Je lui creusais une fosse avec

mon couteau …" Don José précise dans le texte que c'était le couteau du mari de Carmen, "… ayant cassé le mien", déclare-t-il. Et l'on fera de Carmen la grande émancipée, la belle à l'ombilic sur lequel tout est centré, la femme désormais génériquement libre. Don José est son minchorrô, c'est-à-dire son amant, plus exactement son béguin, et elle lui dira, quand le vent de l'amour tournera dans sa tête: "Sais-tu que, depuis que tu es mon rom [l'époux respecté dans cette société clanique où le mariage est une valeur sacrée] pour tout de bon, je t'aime moins que lorsque tu étais mon minchorrô". Comment peut-on être persan se dit le lecteur ou le spectateur qui s'associe à cette disposition naturelle du cœur de Carmen et qui se voit comme un fringant colporteur, allant de maison en maison, tel un bohémien de l'amour, un infidèle et cependant si fidèle à son désir?

L'amour est enfant de bohème

Au-dessus de la vulgarité, au-delà de la dissidence du grand maître qu'est Mérimée dans l'observation des sentiments domestiques [une qualité à relever en particulier dans *L'Abbé Aubain*], il y a ceci à mettre en évidence: une chose qui opère la métamorphose du plus bas au plus haut, mais qui est assez dissimulée, tant dans la nouvelle que dans l'opéra. Qu'est-ce qui suscite l'amour? Pourquoi, après ou avant les flatteries que l'emprise procure, Carmen est-elle amoureuse? Qu'est ce qui séduit vraiment Don José? Pour elle, c'est la conscience de l'autre, de la fatalité que l'homme lui inspire dès le premier regard. Elle dira son pressentiment et sa superstition à la fin de la nouvelle: "J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de la maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit!" Pour lui c'est la conscience de soi qui se raconte dans la première partie de la nouvelle, lorsque Don José se présente au narrateur: "On voulait que je fusse d'Église, et l'on me fit étudier, mais je ne profitais guère. J'aimais trop jouer à la paume, c'est ce qui m'a perdu. Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout! Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle; nous prîmes nos maquilas [bâtons ferrés des basques] et j'eus encore l'avantage, mais cela m'obligea à quitter le pays." Ce sentiment d'un premier plaisir dans la jeunesse et ce souvenir d'un gars bagarreur qui doit s'enfuir conditionnent une perception. Nous sommes ce que nous avons été, ce que nous avons ressenti dans l'enfance avant même d'avoir pu réfléchir aux causes et aux conditions qui appartiennent à la situation affleurant à la mémoire. Et c'est ainsi, par ce qui a été perçu naguère et par ce qui va advenir peu à peu, que Don José pourra s'avouer ceci: "La vie de contrebandier me plaisait mieux que la vie de soldat; je faisais des cadeaux à Carmen. J'avais de l'argent et une maîtresse. Je n'avais guère de remords, car, comme disent les Bohémiens: gale avec plaisir ne démange pas (sarapia sat pesquital ne punzava)". Cette logique des circonstances qui pousse quelqu'un à devenir ce qu'il est, se trouve également présente chez Carmen. Elle sait qu'elle va mourir, elle le sent au premier instant parce qu'elle affirme qu'elle est le diable, qu'elle est

(**) Hors scène
Chronique XII
La parure et l'apparence.

socialement perçue comme le démon tentateur, l'instrument du mal, satan féminin. Elle dira ainsi à Don José: "Tu as rencontré le diable, oui, le diable; il n'est pas toujours noir et il ne t'a pas tordu le cou. Je suis habillée de laine, mais je ne suis pas mouton (me dicas vriardâ de jorpoy, bus ne sino braco)". Cette malédiction commune, qui est le sort de l'humanité coupable dans notre conception sainte de la vie terrestre et qui est transcrite par le narrateur comme une simple constatation du destin commun propre à un vaurien au cœur noble et à une fille de nulle part et de partout, une fille de l'instant et de tous les instants, se double de quelque chose de très fin. Comment fonctionne le ressort érotique de ce couple? Il est conçu sur l'habileté qu'a la femme errante de faire (mauvais) usage d'une langue, le basque, qui rappelle à l'amant futur sa lointaine province, sa patrie, comme les Suisses mercenaires ne pouvaient plus combattre lorsque, entendant intérieurement le cor des Alpes, ils chantaient les ranz de leur enfance pour se rappeler ce qu'ils étaient. L'échange de langues [c'est-à-dire également le baiser], la fausse relation de paroles qu'en voyage le nomade adopte avec le sédentaire, ressemble beaucoup aux blandices des rencontres amoureuses. Mais le comble de moralité que Mérimée saura faire entrer dans le cerveau des bigots et des bêtas, c'est de révéler combien les amants se mentent, prennent plaisir à se mentir, jouissent de ce sentiment qui est sans doute un mensonge à soi-même parce que l'amour est introuvable, il est toujours le fils d'Invention et d'Indigence, ainsi que nous l'apprend Platon dans *Le Banquet*.(**)

Don José aime s'appesantir sur ce piment essentiel au transport amoureux: "Elle mentait, Monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité; mais quand elle parlait, je la croyais: c'était plus fort que moi."

Aimez-vous les uns les autres… ont conseillé les Évangélistes; auparavant, le tentateur de la Genèse avait demandé au couple originel: Dieu a-t-il vraiment dit?

Donizetti, mère des paltoquets, et Berlioz, père des chimères

Donizetti: *La Fille du régiment*
Berlioz: *La Damnation de Faust*

Le pauvre Donizetti devient imbécile: depuis six mois, la maladie fait des progrès effrayants; c'est un ramollissement du cerveau, qui affecte les facultés intellectuelles; on en attribue la cause à des excès de travail et de femmes. C'est maintenant un homme entièrement perdu pour l'art; il végétera peut-être quelques années, mais l'âme ne vivra pas longtemps.

Adolphe Adam, 25 décembre 1845

L'instinct et le savoir

À moins d'un mois d'intervalle, dans cette saison du Grand Théâtre, Berlioz (*la Damnation de Faust*) succède à Donizetti (*La Fille du régiment*). Ce voisinage, en dehors du principal attrait dû aux œuvres elles-mêmes, suscite un intérêt secondaire lié à leur contexte. Donizetti et Berlioz ont en commun un instinct musical qui n'est pas véritablement en opposition avec le savoir de cet art au plan des connaissances qu'il requiert. Cependant cet instinct sera mis en évidence par certains compositeurs comme une limitation dans un cas, comme une provocation dans l'autre. Dans ses lettres à Samuel Heinrich Spicker, parues en 1903 dans la Revue de Paris, Adolphe Adam fait cette observation:

"La musique de Donizetti est fort agréable, mais, faite pour des Italiens, elle n'a aucune des qualités de celle d'Auber; la finesse, l'esprit, la couleur locale et la richesse d'instrumentation, la recherche et la coquetterie d'harmonie de notre ami sont des qualités inappréciées par un public qui veut seulement que l'on fasse briller ses chanteurs: c'est à quoi Donizetti s'est appliqué et il y a parfaitement réussi. La Persiani y est extraordinaire: c'est une cantatrice à part: elle a fait monter le diapason des soprani d'une quarte." (18 janvier 1839).

L'auteur de *Giselle* avait noté ceci à propos de Berlioz, environ une année auparavant:

"Il admire et ne cherche que les combinaisons bizarres d'instruments: ainsi, dans sa messe, un des passages qu'il affectionnait était ainsi conçu: c'était deux flûtes tenant une tierce à l'aigu, pendant que les trombones faisaient entendre les notes graves de pédale inusitées sur cet instrument; et puis rien du tout dans l'intervalle..." (11 décembre 1837).

Ce naturel qui s'empare de la voix, cette intuition qui se porte vers le coloris des timbres et qui donne à l'orchestration les qualités inouïes qui seront appréciées notamment chez Rimski Korsakov et chez Ravel, ces élans de l'instinct vont engendrer l'animosité et révéler certaines réalités.

L'ostracisme et les médias

Quelle animosité? Un sentiment de mise à l'écart est décrit de cette façon par Adam à son correspondant Spicker lequel est, par ailleurs, le propriétaire d'un journal dont l'audience est importante: "On aurait peine à croire, à l'étranger, que Bellini et Donizetti ont toujours fait les frais des concerts des Tuileries, où ils étaient admis et qu'Auber, Halévy et moi n'y avons jamais mis le pied et qu'on n'y a

(*) "Mon cher Léon,

Je crois te faire un véritable cadeau en te présentant M. Berlioz qui veut bien visiter Vienne et y faire entendre quelques-unes de ses brillantes compositions. Son nom n'a pas besoin de recommandation, ainsi je ne t'écris que pour vous mettre en rapport, persuadé que je suis que tu feras tout ce qui dépendra de toi pour qu'il ait en toi un conseil, un guide, un ami ..."

jamais entendu une note d'un de nous trois" (11 juin 1839). L'animosité s'accroît en se portant sur ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les relations publiques à travers la presse. Dans la lettre précitée et datée de 1837, Berlioz est considéré comme un Janus. "S'il est un détestable musicien, en revanche il écrit fort élégamment." Lorsque sera donné *Benvenuto Cellini*, Adam dira de son auteur, plusieurs mois avant la première (3 septembre 1838): "Il [Berlioz] sera bien traité de la presse, celui-là, car les loups ne se mangent pas et vous savez qu'il tient le sceptre au feuilleton des Débats: c'est de là qu'il lance ses anathèmes contre Auber et moi, qui sommes ses deux bêtes noires." Bien plus tard, le 7 décembre 1846, au lendemain de la première audition de *La Damnation de Faust*, Adam invoquera Rossini pour accentuer la division en deux visages du compositeur né à La Côte-Saint-André: "Tu sais le joli mot de Rossini sur Berlioz? Quel bonheur, disait-il, que ce garçon ne sache pas la musique! Il en ferait de bien mauvaise."

La marchandise et son image

Comment l'animosité et *certaines réalités* sont-elles issues de l'irruption du naturel et de l'intuition? Après avoir montré l'animosité, montrons ces réalités qu'il est courant de fustiger. Elles ont la vie plus longue que celle des indignés bien pensants. Il est fréquent de proclamer, en effet, que la puissance des médias, les distorsions et les focalisations qu'ils produisent, sont une folie ou une jouissance nécessaire à l'actualité marchande de notre temps. Il n'en est rien. En 1897, pour commémorer le centenaire de la naissance de Donizetti, Angelo De Eisner-Eisenhof entreprit de publier des lettres inédites du compositeur, certaines en français, qui révèlent ce qu'on nomme poliment et abstraitement aujourd'hui "la communication". Donizetti s'adresse à son ami, l'éminent musicien et publiciste Leone Herz, critique influent au Theater Zeitung à Vienne. Rien n'est plus clairement exprimé pour dire tout de go et en résumé ici: *je suis un producteur de matière première (grise) se transmutant pour mes exploitants en un métal d'une couleur autrement plus lumineuse!* " En voilà assez pour te composer trois journaux", écrit le compositeur, le sourire aux lèvres (30 octobre 1842). Examinons quelques exemples de cet art de la communication, pratiqué en maître, sans cours de recyclage en marketing, par Monsieur Gaetano Donizetti. Extraite de la même lettre, voici sa prose: "Je t'annonce des succès assez bons à Londres de *La Favorite* et du *D. Pasquale* (en anglais). S'il faut en croire aux lettres, aux journaux, les théâtres seraient au comble du bonheur, car on fait de l'argent et si bien que l'on va monter *La Favorite* aussi dans l'autre théâtre où l'on joue *D. Pasquale*, et l'autre en revanche montera *D. Pasquale* (...) En attendant, j'éprouve le plus grand plaisir sachant que *La Fille* plaît..." L'année suivante, il écrit au même destinataire: "Après cela je te dirai (et c'est le Directeur lui-même qui me l'a dit) qu'à la 8e représentation on avait déjà passé les 60'000 fr. en dehors de l'abbonement (sic). Ainsi les dépenses sont déjà dépassées." Il est assez touchant de découvrir la façon(*) dont Donizetti recommande Berlioz à Herz, sachant le ton dont use le compositeur français pour parler de ses confrères italiens et qui est souvent

moins bonhomme que cette paternelle admonestation: *ce petit polisson de Bellini*. Au demeurant, il est très instructif de lire en fin de texte, sous la plume de Berlioz, la surenchère financière qui échoit aux chanteurs, ce qui ne déroge pas aux usages de l'actualité pour qui s'intéresse aux cachets des artistes. La multiplication de son image dans la presse, la garantie d'être un créateur de richesses au sens de la source assurée de rendement, sont deux aspects de la réalité que d'autres genres musicaux illustrent et d'autres étoiles incarnent dans le monde actuel du spectacle. Mais le troisième aspect de cette réalité est le plus séduisant, d'un côté ludique, de l'autre cynique. Il donne à réfléchir sur la manière qu'a l'artiste de dominer son don par une forme de dérision. Cette attitude est bien plus amusante que la simple prospective étudiée pour l'installation sur le marché d'un produit.

Au menu et à la carte

Le 10 novembre 1843, Donizetti prédit les réactions du public à la prochaine audition de son grand opéra *Don Sébastien du Portugal* et parie avec son complice Herz sur la sûreté de ses prévisions. "Je vais te donner une preuve de ma sincérité. Tu veux des nouvelles de *D. Sébastien*? Eh bien les voilà avant la donnée. Que tout cela reste entre nous, et sois tranquille que dans 5 jours tu auras le jugement universel tout de même et tu diras alors: *mon ami a assez l'habitude pour connaître le public*. Voici le résumé, selon moi. Premier acte – *fera plaisir*. Second, avec les ballets, un duo, et la dernière romance surtout – *auront aussi leur succès*. Troisième, une romance (peut-être) un duo d'hommes, et la marche funèbre avec la pompe – *seront applaudis*, mais le reste a été trop abîmé par les continuels changements – ainsi *non*. Quatrième acte, beaucoup d'action – *l'ensemble ne déplaira pas, sans exciter l'enthousiasme*. – Au cinquième, petite cavatine (peu de chose), le grand duo – *fixera l'attention* – une barcarolle après – de laquelle j'en dois couper la moitié à cause de la situation – *se perdra*. Un très-petit trio à voix presque seules – *ne fera ni chaud ni froid*. Après cela le dénouement dans lequel la musique n'y peut rien. De tout cela tu vas comprendre que mon opéra finit à queue de rat ainsi qu'on le dit: ou comme la cire au soleil. Car après le grand duo du cinquième on peut s'en aller..."

De l'épigraphe à l'épitaphe

On le voit: Donizetti est un maître queux qui rit. Ce qu'on ne croit pas, c'est qu'il soit possible à l'auteur du *Postillon de Longjumeau* de verser un jour de Noël [date de la première lettre citée]de si sincères larmes de crocodile afin de rehausser le goût de la trop belle bûche.

(148) Dans sa lettre du 30 octobre 1842, précédemment mentionnée, Donizetti renchérit sur ce point particulier; il écrit:
"Salvi voudrait bien venir à Vienne, mais il ne peut pas envoyer Ivanoff à Londres; Ivanoff n'est pas neuf là. Après cela, si Salvi était engagé pour Londres, il y gagnerait quatre fois plus qu'à Vienne, avec 24 heures de voyage. C'est précisément parce qu'il ne l'est pas encore qu'il désire revenir avec nous. Une fois engagé pour Londres. Adieu!"

Les appointements des chanteurs. Hector Berlioz: À travers chants

À l'inverse de la fameuse caisse de Robert Macaire, toujours ouverte pour recevoir, la caisse des théâtres lyriques est toujours ouverte pour payer. Ce que mangent les ténors, les soprani et les barytons dépasse toute croyance; on n'a jamais vu de gargantualisme pareil. Le public ne payant pas plus qu'autrefois, au contraire, les demi-dieux ont dû tout naturellement et très rapidement transformer la caisse des malheureux directeurs, en caisse des Danaïdes, où l'on verse des seaux d'or sans qu'il y reste un sou. Encore Paris ne peut-il plus payer les voix exceptionnelles, Aussitôt qu'un chanteur est sûr d'être un dieu, le voilà qui prend en pitié les *cinquantaines* de mille francs qu'on lui verse à Paris, et qui se met à chanter tant bien que mal l'italien pour aller demander la *centaine* de mille aux directeurs de Londres et de Saint-Pétersbourg. Un chanteur fort en voix qui ne gagne pas *cent* mille francs par an se regarde aujourd'hui comme un paltoquet; et l'Angleterre et la Russie, désireuses de ne pas lui laisser cette mauvaise opinion de lui-même, acharnées d'ailleurs à interner chez elles les Grandgousiers de l'art, les lui donnent.(148) Qui a tort là-dedans? Eh! mon Dieu, personne. Sauvons la caisse! toujours. *L'art est une chimère*, sachons nous en passer.

(*) *Un Duel sous le Cardinal de Richelieu*, drame en trois actes mêlé de couplets, par MM. Joseph-Philippe-Simon Lockroy et Edmond Badon, représenté, pour la première fois, sur le théâtre national du Vaudeville, le 9 avril 1832.
Paris, J. N. Barba, libraire, Palais-Royal, grande cour, derrière le Théâtre-Français (1832).

(**) "Écoutez-moi, Marie; vous le savez, nous autres hommes, nous avons des devoirs auxquels nous ne pouvons manquer sans encourir l'infamie. Un rendez-vous d'honneur est sacré… j'ai insulté mon adversaire, je lui dois une réparation, dussé-je, pour la lui avoir donnée, porter ma tête sur l'échafaud" [Acte II, scène 8].

Marie de Rohan

Infâme!... Infâme!

Donizetti: *Marie de Rohan*(*)

Dans les nœuds que l'amour forme, Marie de Rohan entend ce qualificatif terrible qui l'accable: *infâme!*… Pourquoi ressent-elle cette infamie de manière latente, bien en deçà et au-delà des circonstances dans lesquelles son soupirant délicat se démène? Celui-ci, le comte de Chalais, est conduit dans ses sentiments pour elle au sein d'un écheveau d'une intériorité déterminée qui ne lui fera jamais prononcer l'injure en question, car l'Amour retient puissamment ce qui l'offense lorsque le cœur est pur, lorsque l'âme de l'amant demeure chaste. Le mari de Marie de Rohan, le duc de Chevreuse, lui aussi, n'aura pas à porter à ses lèvres ce terme d'infamie, tant ce mot est devenu terne par rapport à la pénible situation. En effet, dans la dernière réplique de la pièce, il laisse choir ce couperet comme est proféré le plus dur des jugements: *À vous les remords, et une séparation éternelle*. La sanction de la réalité est perçue dès lors comme une sanction divine. Ce n'est toutefois qu'un époux qui parle à son épouse. Marie de Rohan nous montre l'amour dans sa dimension de discipline sociale et de pudeur d'une intimité qui s'impose et se retire comme le flux des désirs. S'il y a antagonisme entre l'extériorité du comportement et l'intériorité du vécu, il arrive que l'infamie soit double, elle est une expression du dressage et une appréciation de sa propre sensibilité. Il se peut que la société opère une juste proportion des élans amoureux pour que l'épanouissement des uns et des autres, dans la communauté, soit réalisé. Il se peut aussi que l'individu clame la liberté de son droit d'aimer pour exister personnellement et percevoir cette réalité de soi-même, uniquement à soi, en soi. Il se peut enfin qu'une forme tempérante de résignation atteigne l'homme ou la femme et conduise à penser comme le comte de Chalais qui déclare, au début de la seconde scène du deuxième acte: "Ah! la vie tient-elle jamais ce qu'elle promet? On arrive rempli d'espérance; on s'élance joyeux vers un avenir riant: mais chaque jour une illusion s'efface, un plaisir s'en va, une réalité se présente, et à vingt-cinq ans, on se trouve seul, désabusé, et dévoré par une soif de bonheur qu'on n'étanchera jamais."Cette dramatique histoire, partant de duels(**) et des valeurs qui entourent cette confrontation réglée comme elle doit l'être, repose sur le conflit des interprétations du sujet: ce que je suis et ce que je ressens; ce que je dois montrer et ce que je dois dissimuler. Marie de Rohan, dans ce jeu d'ombres et de lumières, sait excellemment exprimer ce conflit: "Voilà notre sort, à nous autres pauvres femmes; on s'empare d'un mot, d'un regard, on tourmente notre pensée, on interprète nos sentiments, et plus tard on se croit en droit de nous adresser des reproches; ou bien, lorsqu'on est sûr d'avoir lu dans notre cœur, lorsqu'une émotion nous trahit, oh! alors on s'applaudit d'un aveu, auquel notre volonté est restée étrangère, sans s'inquiéter de savoir s'il peut blesser notre réputation, ou si nous avons osé nous le faire à nous-mêmes." [Acte I, scène 3]. Aimer et être aimé dans une telle perspective est un douloureux ou subtil abord de l'expérience amoureuse. Comment la vue passe-t-elle

à l'acte? L'épreuve du dévoilement que l'amour impose, ce dévoilement au sens le plus large, est un duel continu. Transport que la pulsion érotique suscite. Respect du code moral que le regard menace de faire perdre. Le duc de Chevreuse donne une mesure éclatante de la chose en évoquant ce regard qu'il porte sur lui-même dès lors que son épouse l'a humilié: "Croyez-vous donc qu'il suffise après cela de lui dire: tuez-moi, et que tout soit fini? Non: sa vengeance ne satisfait que lui; mais cette honte, que vous avez empreinte sur son nom, cette honte... elle est toujours là, toujours, et tout votre sang ne saurait l'effacer." [Acte III, scène 14]. Le sort infâme des humains est surtout cette double aspiration à vouloir être avec soi et avec autrui pour pouvoir s'appartenir pleinement sans y réussir et en le sachant. Cette infamie est alors aussi l'honneur des mortels: l'expression d'une liberté.

(149) Musée d'Art et d'Histoire, Genève.
Inventaire au N° 1852-20 (dessins) et 1852-1.

Le retour d'Ulysse dans sa patrie

De l'origine en exil à l'exil comme origine

Monteverdi: *Le retour d'Ulysse dans sa patrie*

Ni dans les relations d'Ulysse et de Pénélope, ni dans aucune autre relation entre un homme et sa compagne, ne se rencontrent de la part du mâle, dans les poèmes homériques, la profondeur et l'intensité, la qualité émotionnelle qui marquent l'affection entre père et fils, d'une part, entre un homme et son compagnon masculin d'autre part. Les poèmes abondent en images comme celles-ci: "Tel un père accueillant, de toute sa tendresse, l'enfant le plus chéri qui lui revient, après dix ans de l'étranger" (Odyssée XVI, 17-18); mais il n'y a pas une seule comparaison tirée de la joie que le mari trouve en sa femme.

Moses I. Finley: *Le monde d'Ulysse*

Mais l'un des plus vieux entre les prêtres de s'écrier: – Solon, Solon, vous autres Grecs, vous serez toujours des enfants; il n'y a pas de vieillards en Grèce! – Que veux-tu dire, répartit Solon? – Vous êtes jeunes par les âmes, répondit le prêtre, car vous ne possédez aucune antique tradition, aucune connaissance blanchie par le temps (…) Mais chez vous et les autres peuples, à peine l'usage des lettres ou de toutes les choses nécessaires aux États est-il institué, voici que, à de certains intervalles, pareilles à un fléau, des pluies torrentielles viennent fondre sur vous, qui ne laissent survivre que des hommes illettrés et étrangers aux Muses; en sorte que vous recommencez et redevenez jeunes, sans rien savoir des événements de ce pays-ci ou du vôtre qui remontent aux anciens temps (…) Vous ignorez que la meilleure et la plus parfaite race d'hommes a existé dans votre pays, et que c'est de là, d'un seul germe échappé à la destruction, que votre ville tire son origine; vous l'ignorez parce que les survivants pendant plusieurs générations moururent sans rien laisser par écrit.

Platon: *Timée* 21-22

La figure idéale dans l'impureté du marbre

Né à Genève, notre compatriote le sculpteur Jean-Jacques, dit James Pradier (1792-1852), se naturalise Français et obtient le premier Prix de Rome avec *Néoptolème retenant Philoctète prêt à percer Ulysse de ses flèches*. Un peu plus de deux cents ans après *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, de Badoaro et Monteverdi, en 1848, Pradier travaille à une œuvre qui révèle son sens aigu de l'anatomie humaine et magnifie la vie du sujet sculpté comme si la matière avait la perception de sa position, l'inanimé de son mouvement, une œuvre dont le musée d'Art et d'Histoire à Genève possède l'esquisse au crayon ainsi que la maquette[149]: *Ulysse emportant le corps d'Achille*.

L'artiste écrit à Jules Canonge pour lui exprimer et lui faire partager sa vive exaltation dès la genèse de l'œuvre: "Je fais en ce moment en outre le groupe à mes frais de Ulysse relevant le corps d'Achil (sic), je crois l'avoir trouvé enfin et grâce à mes douleurs car c'est encore dans la fièvre mais il faut dire qu'Ingres l'avait vu avant mon départ et qu'il m'avait tellement monté l'esprit et l'imagination pour cet ouvrage qu'il fallait qu'il sortît complet de ma tête; en effet je n'ai plus d'autres pensées que celle-là et si vous voyez le

(*) Diogène Laërce: VI 93, pour les mots de Cratès.

(150) Épictète: Entretiens III 26, 33.
Dans III, 24, 67, il est dit que Diogène affirmait: "Depuis qu'Antisthène m'a libéré, je n'ai plus jamais été asservi. Il m'a montré ce qui m'appartient et ce qui ne m'appartient pas. La propriété n'est pas à moi; parents, domestiques, amis, réputation, lieux familiers, relations sociales, tout cela m'est étranger.
– Qu'est-ce donc qui t'appartient en propre?
– L'usage des représentations [la phantasia, la représentation compréhensive chez les Stoïciens]; Antisthène m'a montré que cet usage je le tiens inviolable et libre de toute contrainte: nul ne peut y faire obstacle, ni me forcer à en disposer autrement qu'à mon gré."

groupe de demi-grandeur il vous frapperait. Ingres est venu à l'atelier pour le voir et le suivre tout ébauché qu'il est, il voulait que je le misse au point sur le marbre, c'est un travail à faire en Italie ensemble si la paix peut y renaître (...)."

Ce marbre n'a jamais été exécuté. Reproduit en bronze en 1910, cet ouvrage montre l'héroïsme dans ce qu'il a de vaillance physique et d'élévation due à la spiritualité. Mais plus encore que l'anatomie et l'animation d'un tel sujet, ce sont, accentués par l'insistante pression immatérielle d'Ingres, le caractère apollinien du trait, l'ordre et la mesure propres au néo-classicisme, une clarté dans l'expressivité qui laissent supposer que Pradier a ressenti et laissé ressentir aux admirateurs de son sujet combien le courage et l'honneur qui caractérisent le héros reposent sur un style académique, un ton réglé, une appréhension de l'antique. C'est cette relation à l'origine (perdue) dans l'activité créatrice (fondatrice quoiqu'en perdition par l'échauffement des sens), aux plans du mythe (la transmission orale comme l'ingestion d'aliments), de la philosophie (le déploiement argumentatif comme la mise en pratique de sa vie) et de la musique (l'hommage archaïque rendu dans la rigueur à la divinité) qui va faire l'objet de ce *tournoiement* autour de la production de l'opéra précité, donné avec succès sur la scène du Grand Théâtre de Genève.

Errance et vagabondage de l'esprit

Écoutons d'abord, pour nous orienter dans notre égarement, quelques paroles des premiers disciples de l'École cynique [IVe siècle avant J.-C.]. Dans un poème, Cratès affirme le cosmopolitisme: "Ma patrie n'est pas faite d'une seule muraille ni d'un seul toit;/ mais c'est la terre entière qui constitue la cité et la maison/ mises à disposition pour que nous y séjournions." Lorsqu'Alexandre le questionnait afin de savoir s'il souhaitait que fût reconstruite sa ville natale, Cratès répondait au roi par un argument qui établissait sa propre souveraineté: "Est-ce bien nécessaire? Qui sait si un nouvel Alexandre ne viendra pas encore la mettre en ruine?" Sa patrie c'était l'obscurité de sa vie, c'était son indigence, deux choses dont le destin ne pouvait s'emparer(*). Quelle conduite dans l'exil qu'impose la condition humaine Télès [maître d'école à Mégare dans la seconde moitié du IIIe siècle avant J.-C.] adoptait-il pour traverser les jours, c'est-à-dire s'adapter aux circonstances, les prendre comme fondements? "Le destin est une sorte de poète qui crée de multiples personnages, disait-il; le naufragé, le pauvre, l'exilé, la célébrité, le paria. L'homme de bien doit donc se défendre au mieux dans n'importe quelle condition que lui impose le destin. Naufragé, il doit vivre sa situation avec courage; réduit à l'indigence, de riche qu'il était, il se doit de porter la pauvreté avec grandeur d'âme". Plus tard, le stoïcien Épictète, né environ cinquante ans après J.-C., demandera: "Quand Ulysse fut jeté sur la côte par un naufrage, se laissa-t-il humilier par son dénuement, a-t-il perdu courage?"(150).

Le modèle des Cyniques, c'est Ulysse, souverain régnant en voyage et mendiant en son palais. Leur idéal c'est Héraclès (Hercule) dont l'exil est une victoire sur tous les despotismes et dont la mort volontaire par les flammes sur le mont Œta exprime la

(151) Homère: *Odyssée* IX, 5-10. Traduction de Victor Bérard.

plus haute liberté du sage qui s'est dépouillé de toutes les illusions du monde. Mais il nous faut voisiner avec Homère pour participer à la double vocation de l'individu en face de sa vie personnelle et du même individu engagé dans la vie qu'une société instaure. Il nous faut lire Homère lorsque le héros s'arrête, lorsque l'esprit d'Ulysse vagabonde en se portant sur la fixité à l'approche du terme des vicissitudes constituant une éminente ascèse pour les Cyniques: "Le plus cher objet de mes vœux, je te jure, est cette vie de tout un peuple en bon accord, lorsque dans les manoirs, on voit en longues files les convives siéger pour écouter l'aède, quand, aux tables, le pain et les viandes abondent et qu'allant au cratère l'échanson vient offrir et verser dans les coupes."(151) Moses I. Finley, dans son livre *Le monde d'Ulysse*, a mis en lumière le retour du festin comme une expression primitive de la préservation du groupe et, surtout, du point de vue symbolique, les cadeaux d'hospitalité comme étant les précurseurs archaïques des conventions entre les états. Si *l'errance* peut être vécue comme fondement dès lors qu'elle est appréhendée comme constitutive de notre être au monde, cet autre fondement, immémorial, qu'est l'origine peut être perçu en son point de départ dans *le repas*, alors même que ce fondement est si profondément enfoui, appartient à un exil indéchiffrable.

Le voyage comme initiation individuelle et le banquet comme signe de la communauté rassemblée, apaisée, sont la préfiguration d'un rapport particulier: *l'intimité* de l'aventure créatrice de Pradier, qui tend à montrer l'excellence des valeurs propres au héros, et l'aspect formel, académique au sens de *l'expérience collective* du Beau dont témoigne l'art du sculpteur. Errance actuelle et festin originel d'un côté; de l'autre, vertu (dans l'identification du héros et de l'artiste qui s'en empare) et facture (dans l'adhésion de critères du goût à l'antique appartenant au XIXe à un milieu social et culturel). *Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement* et *il faut bien se tenir à table* ne sont-elles pas des manières de penser ou d'éduquer qui ont en commun une peur en même temps qu'un désir de la pure consonance? Convenances scolaires et mœurs domestiques chéries et honnies devant nos pupitres ou à la salle à manger au temps où il fallait lever la main, attendre que tous soient servis... Conventions orales et normes de l'intelligibilité collective, dans un lointain souvenir d'une bonne harmonie, par ces directives ordinaires de la discipline qui faisaient se soumettre et se révolter l'enfant contre une sensation de l'origine ressentie comme une aurore du pouvoir; en même temps, l'aube de soi-même qui mènerait l'individu à la dissonance, à l'écart, à la vie buissonnière.

De l'accouchement des Idées à l'enfantement d'une fiction

Un autre chemin qui mène au même endroit est à prendre avec Platon. Par lui, nous constatons que Socrate, dont la vie n'a été qu'une méditation sur la mort, car le philosophe trouve sa raison d'être, sa vérité – l'essence de toutes choses – dans la seule pensée, il aspire à des biens invisibles, de ce que sont en elles-mêmes ces choses: le Juste, le Bien, le Beau; le philosophe considère la mort comme la fin attendue du temps des épreuves. La vie même est,

(152) Platon: *Phédon* 60-61.

pour Socrate, un exil. Et, au sein de ce voyage intérieur, dans les mots, parmi tant de dialogues conçus par Platon, à la fin de cette errance du questionnement et de la naissance en soi du monde qui nous porte, que demande Socrate, à l'heure de sa condamnation à mort? Il obéit à un rêve, un retour à quelque chose de fondateur: la fabrication du mythe. En effet, il oppose le fabricant de mythe au philosophe dans un dialogue qui traite de l'âme et de ses qualités: "Toute ma vie, dit Socrate, j'ai eu un même songe qui tantôt sous une forme et tantôt sous une autre, me recommandait toujours la même chose: Socrate, me disait-il, exerce-toi aux beaux-arts (impératif qui est traduit également par *fabrique de la musique et produis*). Jusqu'ici j'avais toujours pris cet ordre pour une simple exhortation, comme celle qu'on fait ordinairement à ceux qui courent dans la lice, et je croyais que ce songe m'ordonnait seulement de continuer à vivre comme j'avais vécu, et à poursuivre l'étude de la philosophie qui faisait toute mon occupation, et qui est le premier des arts. Mais depuis mon jugement, la fête d'Apollon ayant reculé ma mort, j'ai pensé que peut-être ce songe m'ordonnait de m'exercer aux beaux-arts comme les autres hommes, et qu'avant de sortir de ce monde, il y avait plus de sûreté pour moi à faire mon devoir, en composant des vers, pour obéir au songe. J'ai commencé par cet hymne au Dieu dont on célébrait la fête; [observons que l'on retrouve ici ce caractère apollinien dont il a été question dans le trait de Pradier]. Mais ensuite, ayant fait cette réflexion, que pour être vraiment poète, il ne suffit pas de faire des discours en vers, mais qu'il faut inventer des fictions, et ne me sentant d'ailleurs aucune invention, j'ai travaillé sur les fables d'Ésope [observons encore ce rapport à la mémoire, Ésope ayant vécu au VIIe-VIe siècle et n'ayant probablement rien laissé d'écrit, Socrate étant mort longtemps après, en 399 avant J.-C.], et j'ai mis en vers les premières qui me sont venues à l'esprit, et dont j'ai pu me souvenir."(152)

Nous avions par le souffle du poète le couple de mots: *voyage* et *banquet*; par la main du sculpteur: *vertu* et *facture* (le classicisme). Nous avons désormais par la voix du philosophe: *la production d'Idées* et *la naissance de mythes*. Or, la déviation de cette fabrication d'un monde est aussitôt décelée par Platon et il est possible que les néo-platoniciens de l'époque de la Renaissance dans l'entourage du comte Bardi – lorsque la monodie accompagnée du père de Galilée se fait entendre et ouvre les portes du monde lyrique – aient été livrés à ce penchant qui est lui-même une expérience de l'exil comme origine, tant dans la création d'art que dans l'audition des œuvres.

Au service d'un culte sacré et serviteurs d'un art dévoyé

Sensible à l'origine en exil, Platon redoute ce qui finira par être le plus ordinaire dans l'histoire de l'art en s'exprimant avec beaucoup de fureur et trop de hauteur. Les sources du désordre pour Platon seront celles où Calvin ira s'abreuver pour contenir la population genevoise au milieu du XVIe siècle. Les voici: "Les poètes furent les premiers qui, avec le temps, introduisirent dans le chant un désordre indigne des Muses. Ce n'est pas qu'ils manquassent de génie, mais, connaissant mal la nature et les vraies

(153) Platon: *Lois* III 700-701.

(154) Diogène Laërce VI, 58.
La même répartie est attribuée à Aristippe à II, 68.

règles de la musique [observons cette insistance sur la rigueur, relevée dans l'empreinte de la mémoire collective et qui s'attache à l'origine, que ce soit dans *le banquet*, dans *la facture* ou dans *la fiction*], ils s'abandonnèrent à un enthousiasme insensé, et se laissèrent emporter trop loin par le sentiment du plaisir. Ils confondirent ensemble les hymnes et les thrènes, les péons et les dithyrambes; ils contrefirent sur le luth le son de la flûte, et, mettant tout pêle-mêle, ils en vinrent dans leur extravagance, jusqu'à s'imaginer que la musique n'a aucune beauté intrinsèque, et que le plaisir qu'elle cause au premier venu, qu'il soit homme de bien ou non, est la règle la plus sûre pour en bien juger. Comme ils composaient leurs pièces d'après ces principes, et qu'ils y conformaient leurs discours, peu à peu ils enlevèrent à la multitude toute bienséance et toute retenue et elle en vint à se croire en état de juger par elle-même en fait de musique; d'où il est arrivé que les théâtres, muets jusqu'alors, ont élevé la voix comme s'ils s'entendaient en beautés musicales; et que le gouvernement d'Athènes, d'aristocratique qu'il était, est devenu, pour son malheur, théâtrocratique. Encore le mal n'aurait-il pas été si grand si la démocratie eut été renfermée dans les seuls hommes libres; mais le désordre ayant passé de la musique à tout le reste, et chacun se croyant capable de juger de tout, cela produisit un esprit général d'indépendance; la bonne opinion de soi-même délivra chaque citoyen de toute crainte et l'absence de crainte engendre l'impudence; et pousser l'audace jusqu'à ne pas craindre les jugements de ceux qui valent mieux que nous, c'est la pire espèce d'impudence; elle prend sa source dans une indépendance effrénée." (153) On ne s'étonnera pas, après de tels propos, que Platon ayant aperçu Diogène, l'impertinent Cynique, laver des laitues, lui fit l'observation suivante:

– Si tu avais cultivé Denys [le tyran de Sicile], tu n'en serais pas à laver des laitues.

Et Diogène, de répliquer du tac au tac:

– Toi, si tu avais lavé des laitues, tu n'aurais pas eu à cultiver Denys...(154).

(*) Société Romande de Spectacle (1934-1954), concessionnaire de la saison lyrique genevoise.
(155) 1535, *Nouvelle* de Luigi da Porto; 1560, *Histoire de Vérone*, par Girolamo della Corte; 1562, *Poème* d'Arthur Brook, dont Shakespeare eut connaissance.
(156) *Les Tombeaux de Vérone:* Acte V, scène 4.
(157) *L'Enlèvement au sérail:* (traduction de Gérard Gubisch): Acte III, scène 7, duo N° 20.
(158) Acte III, scène 8, idem.
(159) Acte III, air qui précède la scène 6. Deux autres allusions au sérail apparaissent sous une forme atténuée: "Ins Haus; sag ich!" (Osmin, acte II, scène 1); et "Wären wir die ersten Frauenzimmer, die den türkischen Vielfrassen entkänen" (Blonde Acte II, scène 2).

L'Enlèvement au sérail Roméo et Juliette

Sérail, sépulcre et cérémonie

Mozart: *L'Enlèvement au sérail*
Gounod: *Roméo et Juliette*

Au Grand Théâtre de Genève, *L'Enlèvement au sérail* de Mozart est suivi du *Roméo et Juliette* de Gounod, que dirigea ici même Jean Fournet peu de temps avant l'incendie de la Scène de Neuve, le 1er mai 1951.(*) Il convient de se demander si, du point de vue du livret, la première de ces œuvres comporte une affinité avec la seconde. La réponse, affirmative, nous reporte à la création de l'œuvre de Mozart, en 1782. Cette même année, en effet, Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) publie à Neuchâtel son drame en cinq actes: *Les Tombeaux de Vérone*. L'auteur modifie le dénouement de l'œuvre légendaire, apparue en 1535(155),et traitée depuis cette époque par divers poètes et dramaturges. Par l'intermédiaire et l'habileté du médecin naturaliste Benvoglio, un homme prudent attaché aux deux maisons rivales, les Montaigu et les Capulet se réconcilient à l'heure où Juliette – qui n'a été qu'endormie par ce sage apôtre d'Esculape grâce à une potion faite de plantes somnifères – se réveille en son caveau, sort de son tombeau dans la scène finale de l'ouvrage, retrouvant à côté d'elle son Roméo s'apprêtant à mourir d'amour et qui lui tombe de stupéfaction dans les bras: "Juliette! ...", soupire-t-il; écoutant la confession de son respecté père: "J'ai été dur, insensible, je l'avoue; mais mon âme est amollie. Pardonnez, grand Dieu, les excès des Capulet..." Une bienvenue confession qui suscite celle du révéré papa de Roméo: "Pardonnez, grand Dieu, les excès des Montaigu." Avec, en conclusion, le plus parfait retournement des cœurs: "Nous fûmes aveugles et malheureux, il est affreux de haïr", dit l'excellent Capulet. "Il sera doux d'aimer", répond l'honorable Montaigu.(156)

En dépit du déplacement de situations, puisque les amants de Vérone sont réunis avec leurs familles dans un sépulcre, tandis que Constance et Belmonte sont des captifs d'un Pacha, ces derniers chantent avec des mots identiques ce destin que les deux couples savourent dans leur serment: "Quelle extase de mourir avec son bien-aimé (sa bien-aimée)! Et quitter alors le monde les yeux dans les yeux!"(157) Conséquemment, le comportement du pôle antagoniste, ici Selim, est rehaussé par la reconnaissance évaluée comme une prime de moralité répandue par l'Amour: "J'ai trop abominé ton père, pour qu'à mon tour je l'imite dans ses agissements (...) Je t'ai fait grâce afin de lui montrer qu'il était bien plus précieux pour moi de répondre à l'injustice par le bienfait que d'effacer le vice par le vice."(158)

Cette surenchère est la preuve de *l'assimilation* que le public apprécie. Ce beau langage, séducteur comme l'est la réconciliation des Capulet et des Montaigu, satisfait le spectateur qui écarquille les yeux et n'en croit pas ses oreilles car il opère une identification autant inattendue qu'absolue. D'ailleurs qui, hormis l'écrivain et le musicien, est l'auteur de cet enlèvement au sérail, un sérail qui n'est expressément désigné qu'une seule fois dans toute l'œuvre par la grosse bouche d'Osmin? "ihr verdammten Haremsmäuse", fulmine-t-il familièrement(159). Qui? C'est l'Amour, celui qui est chanté

(160) Acte I, scène 1, premier air, idem.
(161) Acte III, scène 3 que suit l'air N° 17, idem.
(162) Acte I, scène 7, air N° 6, idem.
(163) Acte I, scène 8, idem.
(164) Acte I, scène 9, idem.
(165) Acte II, scène 1, idem.
(166) Acte II, scène 1, idem.
(167) Acte III, scène finale, idem.

sur tous les tons, et parlé en l'exaltant sous toutes les formes. Ainsi, du *guide*: "Amour immense, inonde-moi maintenant de joie et porte-moi au but", de la voix de Belmonte[160]; et, du même, le fiancé de Constance, de *la force* et *l'invincibilité*: "Bien souvent, ce qui semblait impossible à l'univers entier, l'amour le réalise!"[161]. Ainsi, du *don* et de *l'exclusion*, de la voix de Constance: "À celui que j'aimais, je jurais de rester fidèle et je lui donnais tout mon cœur!"[162]. Ainsi, de *l'universalité*, par la voix de Selim: "Selim aussi a un cœur, Selim aussi connaît l'amour!"[163]. Ainsi, de *l'inquiétude* et de *la possession*, par la voix de Pedrillo: "Et croyez-vous que je voie d'un cœur insensible ma Blondine jour et nuit gardée par ce vieux filou d'Osmin?"[164]. Ainsi, de *la violence* et de *l'emprise*, par la voix d'Osmin: "Par Mahomet! Je deviens fou. Et pourtant, malgré sa tête folle, je l'aime, la diablesse!"[165]. Ainsi, de *l'élection* et du *jugement*, par la voix de Blonde: "En effet, le charmant visage de Pedrillo m'est plus cher que ta face de soufflet de forge"[166]. Certes, c'est Amour, celui dont Constance, Blonde, Belmonte et Pedrillo vantent l'inestimable empire à la fin du second acte: "Vive l'Amour! Notre bien le plus précieux" qui est l'unique auteur du rapt. Par l'image des échelles et du bateau prêt à lever l'ancre, toutes voiles déployées, pour les uns, conduits par *Érôs*; par le repli dans la méditation qu'inspirent la conduite et le détachement des autres, pour le Pacha et son intendant, menés par *Agapê*.

Cet éloge à l'Amour, cette excessive louange, sont présents dans *Les Tombeaux de Vérone* au point de faire accroire que l'amour est un bien qui se confond avec la vertu. "Que l'amour ne réponde qu'à l'amour: réservez votre main pour celui qu'aura touché votre cœur. Qui cède sans amour, le profane et le dégrade. L'amour marque la perfection sublime de notre être, ou son dernier avilissement. C'est un transport sacré, ou le plus vil de tous les mensonges" dit Benvoglio à la fin du second acte, lequel s'achève par ces mots du superlatif: "Amour! ô sentiment plein de raison, premier mouvement d'une âme tendre et pure! oui, tu es une passion vraiment céleste. Tandis que toutes les autres concentrent l'homme en lui-même, tu le fais vivre dans l'objet aimé (...) Parce que l'amour est ce qu'il y a de meilleur ici-bas en ce qu'il nous dispose aux vertus, parce que le cœur s'améliore par l'exercice précieux du sentiment, parce que l'amour est compagnon de la force, du courage, des nobles et grandes entreprises (...) Vous marcherez alors comme des dieux au milieu de la race humaine, et vous laisserez la haine, la froideur, l'égoïsme, l'orgueil aux âmes basses et rétrécies".

Amour! Amour! Quelles folies dans *l'Enlèvement*; quel fatras dans *Les Tombeaux*!

Les preuves de l'assimilation qui sortent de la bouche de Selim ont l'haleine matinale de la normalité domestique d'une moralité bien pensante. "Je souhaite que vous n'ayez jamais envie de regretter ce cœur que je vous offrais... Quand on ne peut gagner par la gentillesse les faveurs de quelqu'un, il faut s'en débarrasser", déclare le Pacha.[167] De quoi est-il question? Ni *peur du Turc* marchant sur Vienne, ni *despotisme éclairé* d'un empereur autrichien, ainsi qu'on le soutient d'ordinaire. Mais *comique de la conformité* surtout. L'élément pendant de ce conformisme qui nous amuse aujourd'hui, c'est l'ima-

(168) Acte II, scène 5, idem.
(169) Acte III, scène 1, idem.
(170) Écrits à la Bastille (1787-1788), tirés du Ms 4010 de la Bibliothèque Nationale: *les Harangueurs provençaux.*
Cette anecdote repose sur une histoire véridique. La venue, en 1669 à Toulon, de Soliman Aga, Grand Jardinier du Sérail, comme Osmin.
Cet envoyé de la Sublime Porte fut jeté en prison par Louis XIV, puis conduit à son navire...

gerie. Non pas celle d'Osmin, qui n'a que poison et poignard comme expression favorite sur les lèvres, mais l'imagerie dont se flatte Blonde et dont on sait que les ramages de l'amour qui viennent d'être évoqués l'exaspèrent. "Non vraiment, les hommes ne méritent point que l'on meure de chagrin pour eux. Qui sait si je ne finirais point par penser musulman?"(168). Son compère Pedrillo brosse également cette image figée et factice de l'autre: "Ces damnés Turcs ne comprennent pas la moindre farce, et le Pacha peut bien être un renégat, quand il s'agit de faire couper des têtes, c'est un vrai Turc"(169). Derrière cette assimilation, derrière cette sotte imagerie, il y a peut-être une interrogation sur la validité du rapt par l'Amour. L'amour nuit à l'amour… par l'attraction à la fois dispersée et rassembleuse qu'il provoque uniformément.

Voilà pourquoi il est extrêmement plaisant de clore par cette historiette du comte Donatien, Alphonse, François, dit marquis de Sade (1740-1814), qui se moque du langage et des parleurs disposés à parler la même langue. Ces quelques lignes montrent tout le ridicule d'un matelot pris pour un renégat par un Persan en visite à Aix-en-Provence, un matelot qui, parlant persan, prétend communiquer et contraint des notables du Parlement aixois aux plus folles démonstrations pour sembler dialoguer avec l'hôte en visite, démontrant du même coup les préjugés attachés à l'idée qu'ils se font d'un ambassadeur étranger.

"La harangue était pourtant faite; trois avocats célèbres l'avaient travaillée six semaines; recommandé à ceux qui le suivaient de ne le jamais perdre de vue et de faire absolument tout ce qu'on lui verrait faire. L'ambassadeur s'arrête au milieu du cours où il était arrangé qu'on le rencontrerait; le matelot s'incline et, peu accoutumé à avoir une si belle perruque sur le crâne, de la courbette, il fait voler la tignasse aux pieds de Son Excellence; MM. les magistrats qui avaient promis d'imiter, mettent à l'instant leur perruque bas et courbent avec bassesse vers le Persan leurs crânes pelés et peut-être même un peu galeux; le matelot, sans s'étonner, ramasse ses cheveux, se recoiffe, et entonne le compliment; il s'exprimait si bien, que l'ambassadeur le crut de son pays; cette idée le mit en colère. – Malheureux, s'écria-t-il, en portant la main sur son sabre, tu ne parlerais pas ainsi ma langue si tu n'étais pas un renégat de Mahomet; il faut que je te punisse de ta faute, il faut que tu la payes aussitôt de ta tête. Le pauvre matelot avait beau se défendre, on ne l'écoutait point, il gesticulait, il jurait, et pas un de ses mouvements n'était perdu, tous se répétaient à l'instant avec énergie par la troupe aréopagite dont il était suivi. Enfin, ne sachant plus comment se tirer d'affaire, il imagine une preuve sans réplique, c'est de déboutonner sa culotte, et de mettre aux yeux de l'ambassadeur la preuve constante que de ses jours il n'avait été circoncis. Ce nouveau geste est à l'instant imité, et voilà tout d'un coup quarante ou cinquante magistrats provençaux, la brayette à bas et le prépuce en main, prouvant ainsi que le matelot, qu'il n'en est aucun d'eux, qui ne soit chrétien comme Saint Christophe. L'on imagine si les dames qui considéraient la cérémonie de leurs fenêtres durent rire d'une telle pantomime."(170) Mozart aussi en aurait ri… Pour sûr, il en rit encore avec nous.

Così fan tutte

Fidélité

Mozart: *Così fan tutte*

> *Tiens pour certain que seule la prudente conduite d'une épouse peut enchaîner son mari.*
>
> W.-A. Mozart
> *Lettre à sa femme Constance*, (août 1789)

Il est au goût du jour de lire *Così* en soulignant le côté subversif de cet ouvrage: par le libertinage qui mène subtilement les couples échangistes, par le sadisme qui incite à jouir de la souffrance infligée aux partenaires consentants quoique feignant la soumission aux comportements requis par la droiture. Cet aspect subversif insiste sur la rupture des codes moraux et se questionne sur la déviance au sein même de l'allégeance à l'ordre social. Une telle lecture, qui polit le stéréotype contestataire normatif et colore l'imagerie d'Épinal d'un Mozart émancipé, se double d'une critique de la société, aux premières heures de la Révolution française, au moment où cet opéra est présenté au public (la première est donnée le 26 janvier 1790). Cette critique s'attache en effet aux deux figures ancillaires, Don Alfonso et Despina, qui mettent en scène le double couple de faux ingénus. Elle prétend que ce sont ces deux serviteurs qui suivent le "sens" de l'Histoire: l'un, *le cruel* Don Alfonso, se permet de ridiculiser les valeurs morales d'exception tels l'honneur du soldat, la fidélité des amants; il s'autorise même à offenser la grandeur d'âme de l'officier, sa foi, puisque fidélité vient de fides, en la décrivant comme une naïveté. L'autre, *la coquine* Despina, goûte le chocolat aphrodisiaque réservé aux chastes et nobles sœurs, se déguise en médecin qui sait manier un aimant et possède tant de langues, les signes du pouvoir, pouvoir érotique et pouvoir de guérison; puis, elle se présente en notaire pour mieux se moquer du droit matrimonial: contrat de mariage et conte d'amour. La tentatrice Despina révèle combien le travestissement est la seule réalité mondaine.

Eh bien! ce n'est point sous cet angle que je prends plaisir à écrire aujourd'hui quelques menues remarques sur cet opéra. Je ne m'attacherai ici qu'à la première et à la dernière scène de *Così fan tutte*. La première scène se passe dans un café à Naples. Le café, c'est le lieu des jeux et des rencontres. C'est un endroit où l'on peut s'exciter jusqu'à l'emportement dans les mots, jusqu'à vouloir en venir aux mains. Lorsque le trio du début se fait entendre, la boisson fortifiante a déjà fait son effet et l'établissement est en effervescence, bien avant l'entrée en scène des protagonistes. Les officiers *de pacotille* dégainent leurs épées; le vieux serviteur [et ami des précédents] tient le rôle du philosophe de tréteaux de foire pour arbitrer dans cette farce. Tout est très enjoué, paraît forcé, comme si ces convives étaient attablés depuis plusieurs heures et prenaient les voisins, les spectateurs, à témoin des nombreux doubles sens. Il suffit d'écouter les niaiseries que ces pantins profèrent pour entrer dans la danse. "Une injure à ma belle et je me bats en duel", chantent Ferrando et Guglielmo. Ce dernier monte sur ses ergots aristocratiques: "Choisissez entre lui et moi", dit-il à celui qui sera traité par ces soldats [à bon droit

tourmentés par l'insécurité et donc obnubilés par la fidélité] de poète, de vieillard et nommé avec révérence: *Seigneur* Don Alfonso. Le serviteur, cet ami (un vrai), se dit *pacifique* et déclare qu'il ne se bat en duel… qu'à table. Bizarre, pour un vieux larbin, mais il ne s'agit pas de faim ici. Pourquoi Don Alfonso s'exprime-t-il ainsi? Parce que la dernière scène de l'opéra se passe précisément à table, dans une salle très riche, pour apprécier des nourritures à la fois plus saines et plus subtiles. Une fois encore, le spectateur complice est invité à la sanctification séculière des noces – le rappel ou l'anticipation des siennes – aux flambeaux. Car la table est le lieu où l'on se montre éclairé, où l'on se raconte, où l'on se côtoie, puissantes et petites gens, pour vivre et survivre en société.

Observons donc ceci entre la première et la dernière scène. Le serviteur propose un pari sur la fidélité, une idée tout à fait sotte et cependant moins idiote qu'il n'y paraît. L'opéra nous apprend que d'un côté comme de l'autre, les parieurs pourront gagner leur pari. Don Alfonso offre cent sequins. Ferrando et Guglielmo parient dix fois plus. Le serviteur est sûr de gagner. À la fin de l'ouvrage, il en est si persuadé qu'il ne réclame nullement son dû. Ce dû ne se mesure plus pour un philosophe. Il dit simplement au chœur: "Les mariés vous donneront une bonne récompense". D'autre part les deux officiers sont convaincus de l'emporter et promettent d'inviter à la fête, dès la fin de la première scène: "Je veux donner une superbe sérénade à ma déesse", dit l'un. "Je veux donner un festin en l'honneur de Cythère", dit l'autre. C'est exactement ce qui se produira à la fin de l'opéra, ou plus exactement après que l'opéra se sera achevé. Il faut donc ressentir ce qui s'est passé *avant* le début et le relier à ce qui se perçoit *après* que le rideau conclusif sera tombé.

Observons encore cela: lors de la première scène, les deux officiers font semblant de justifier la fidélité par un catalogue de valeurs: nos femmes seront fidèles en raison "de notre longue expérience, leur noble éducation, des pensées sublimes, la ressemblance de nos caractères, leur désintéressement, la constance de leur nature, les promesses, les protestations, les serments..." Et Don Alfonso y ajoute *les pleurs, les soupirs, les évanouissements*. "Laissez-moi rire", poursuit-il, parce que les raisons qui fondent la fidélité échappent à toute opinion et toute sensation, pense-t-il en homme sage, instruit par l'actualité en philosophie. En effet, Kant a publié en 1783 *Les Fondements de la métaphysique des mœurs*. En tant que créature raisonnable, selon lui, l'homme est une fin en soi et ne peut être réduit à un moyen subordonné à tel ou tel objet. Toute valeur est relative dans le règne des choses, tandis que dans celui des personnes, douées d'une autonomie de la volonté [qui agissent en conformité avec la raison], chacune est une fin en soi, chacune peut agir en érigeant une maxime [une règle de conduite] prétendant participer à une loi universelle.

Si les hommes, promis à remporter leurs paris en tant que choses, mêlent sensations et opinions pour instaurer des vérités et chasser ainsi leur peur, qu'en est-il de l'effroi des femmes? *Dal timor io gelo, io palpito*, chantent Fiordiligi et Dorabella (je suis glacée, tremblante d'effroi). À la fin de l'opéra, les deux dames désignent Don Alfonso en disant:

"Voici le barbare qui nous a trompées". Toucher à l'arbre de la connaissance et imputer à autrui ses propres défaillances sont une vieille manie des humains, dont le mythe adamique a imprégné notre mémoire. Mais ici, dans cette réalité triomphatrice à tout prix, il n'est point fait état, sinon en filigrane, de bien et de mal, de péché et de rédemption marquant si fort le piétisme de cette époque. Tout semble si léger, artificiellement et nécessairement dénué de pesanteur, transparent comme le formalisme kantien qui propose une moralité fascinante – le respect du prochain – se vivant et se niant elle-même dans le jeu amoureux.

Abbracciatevi e tacete!

(Prenez-vous dans les bras et taisez-vous!)

Don Juan

La plus belle intimité

Mozart: *Don Juan*

Pourquoi Don Juan nous ravit – *nous*, le public – aux deux sens de ce verbe? Il prend plaisir à l'emprise qu'il suscite. L'homme-objet du désir paralyse le sujet. Ce sujet est la femme qui trouve en cette attraction une illusion de destinée. La force de ce rapport entre les sexes est la démonstration des apparences prises, par les partenaires, à la fois comme moyens et comme fins. Comme fins, parce que les femmes croient changer au contact du trompeur. Individuellement, elles peuvent percevoir en elles une transformation. Ce n'est qu'un leurre et l'expression du moyen dont se sert le séducteur. Don Juan ne change pas. Sa lucidité héroïque est de savoir qu'il n'évoluera pas. C'est sa fatalité à lui. Une fatalité qu'il se fabrique comme s'il avait été tué, s'il était mort à lui-même, c'est-à-dire aux effets de l'altérité, par un rendez-vous qu'il attend depuis toujours et pour toujours, la rencontre avec soi-même. Don Juan est une statue qui agace, appelée à se trouver en face d'une statue qui menace (le Commandeur). Cette rencontre se produira à l'heure du rendez-vous final qui absorbe tous les prétextes, qui est perçu comme l'ultime leurre. Don Juan énerve. Sa présence est une certaine conscience de l'absence. Une conscience partagée peut-être dans l'esprit des couples qu'il forme et défait. Le Commandeur est un peu l'inverse. C'est une absence qui feint d'unir un tout en se donnant comme présence. Cette absence n'a pas de sens, sinon celui de se prendre pour le sens, de persuader et de se répandre ainsi. Pour nous, le public, ce monde des ombres est l'expérience de ce qui est presque insignifiant, cette croisée des sexes, de Don Juan et de celles qui se mesurent à lui dans l'idée ou le désir de faire une traversée. Passer d'une rive à l'autre, puisque chacune donne sa main à Don Juan comme le Commandeur tendra la sienne au trompeur. Ces femmes, semblablement vêtues ou simplement nues, n'en pourraient faire qu'une, douée de voix différentes (pour le maigre attrait du même et de l'autre). Elle serait émue devant la statue du séducteur [en leur imaginaire, elles pourraient se trouver dans l'espace ouvert d'un musée lapidaire], cette femme vivant sa solitude et l'énervement de ses sens par contagion de la chair passagère, avec un zeste de nécrophilie en guise d'éducation sentimentale. Vraie sœur spirituelle de Don Juan [dans l'espace du cimetière] qui vit sa solitude par contagion de la pierre (la pierre tombale mobile: *Non l'avrei giammai creduto*, dit-il lorsque le Commandeur se rend à l'invitation proposée). Le monde lumineux pour nous, l'attente comblée de ce qui est une réelle nouveauté, est la rencontre de ce qui se sait clos et de ce qui se donne comme plus que mort, la promesse d'autre chose. Lorsque le Commandeur tend sa main, lorsque Don Juan la prend, c'est, en dépit des apparences, le trompeur qui attire son invité à cette vérité si désirée. Sortir de soi-même par amour. Car le Commandeur est le plus proche de Don Juan, presque lui-même et plus que lui-même, au sens le plus fort, le prochain. C'est en cela que le trompeur et le convive de pierre vivent la plus belle intimité.

Don Juan en Espagne

Débauche et stratégie peuvent-elles servir à l'éducation lorsqu'elles sont liées?

Don Juan serait une figure apparue dans l'esprit de cour propre à la Renaissance, en Italie. Le titre d'une comédie donnée chez les jésuites d'Ingolstadt, en 1615, l'atteste: *Histoire du comte Leoncio qui, corrompu par Machiavel, eut une fin malheureuse*. L'immoralité de Leoncio en fait un personnage de théâtre attirant autant qu'effrayant par son éducation volontariste, considérant la fin comme justification des moyens. Et c'est en Espagne, vingt-cinq ans plus tard, que le prieur du couvent de Soria, Tirso de Molina (v.1570-1648) fixa Don Juan comme modèle appelé à devenir l'aïeul d'une lignée aux branches multiples.

Tirso vivait à l'époque de Baltasar Gracían (1601-1658), un jésuite auquel on doit *l'Homme de cour*, un petit précis de stratégie qui n'est pas sans parenté avec les habiletés de l'auteur du *Prince*. Ce modèle, Tirso l'a conçu à partir de deux thèmes: le Burlador, le trompeur; et le Convive de pierre, lequel illustre la maxime exprimant bien haut la justice de Dieu d'après l'auteur: chacun paiera selon ses actes.

Gregorio Marañon explique que le succès d'un tel sujet et l'héroïsme du personnage devaient se produire et se développer en Espagne pour deux raisons: l'importance de l'honneur, la honra, dans ce pays, honneur conjugal et familial qui s'appuie sur la vertu de la femme. En un lieu où le seul soupçon d'attenter à l'honneur appelle la vengeance la plus implacable. La deuxième raison est la rigueur de la loi sociale et le code de la spiritualité chrétienne – l'État et Dieu – qui sont particulièrement forts dans la péninsule ibérique. Leur porter atteinte ou simplement se dresser contre cette rigueur et ce code intimement imbriqués sont des actes ou des pensées inqualifiables. De plus, affirme cet auteur, l'expansion de l'illuminisme, une hérésie dont le projet était d'offrir son âme à Dieu et de donner son corps au diable, a contribué a stimuler, dans un milieu à la fois intellectuel et libertin, un intérêt inouï pour ce Don Juan jouisseur et corrupteur, pour ce trompeur qui s'en prend aux valeurs humaines garantes du temps et provoquant Dieu, le créateur et le protecteur d'un ordre supérieur à ces valeurs, garant de l'abolition du temps.

(171) Joaquín Nin: Troisième *Chanson galicienne.* Article inédit (1994, Seuil).

La Bohème

La peur d'être quelconque

Puccini: *La Bohème*

L'art est une chose anti-démocratique. Et pourtant il s'adresse au peuple. Le mystère est que seul le plus grand artiste a l'apanage de l'extrême simplicité. La complication est à la portée de tout le monde. C'est dans l'âme que se trouve la grandeur.

Wilhelm Furtwängler
Musique et Verbe. Notes d'agendas (1929)

Joaquín Nin: ce n'est pas seulement une grande figure scientifique et artistique, c'est encore un exemple moral. Nin était pour la vérité. Contre le cabotinage et le braconnage musical. Contre les imposteurs, les célébrités nationales et les conférenciers mondains. Nin a osé dire que les pontifes de la critique musicale sont des farceurs et que presque personne n'aime la musique, même si beaucoup de sots et de singes travaillent à faire semblant de l'aimer. La nôtre et la leur ce n'est sans doute pas la même. Mais ce que nous savons, avec Joaquín, c'est que dans l'agitation de ces homunculus, il n'y a rien que vanité, égoïsme et désir de paraître. Avoir l'air, tout est là. Aux mensonges du "virtuosisme" et du bluff, qui servent à tant d'importants personnages à éblouir le parterre, Nin, comme Séverac, opposerait volontiers l'éternelle Nature, cette "artiste divine qui peint, qui chante, qui sculpte, qui rime et danse sans cesse".(171)

Vladimir Jankélévitch
Écrits sur la musique: Joaquín Nin

En somme, vous [Gluck] *fûtes un musicien de cœur. Des mains royales tournèrent les pages de vos manuscrits, en penchant sur vous l'approbation d'un sourire fardé. On vous tracassait bien un peu avec un nommé Piccinni qui écrivit plus de soixante opéras. Vous supportiez en cela une loi commune qui veut que la quantité remplace la qualité et que les Italiens aient encombré de tout temps le marché musical. Le Piccinni ci-dessus est tellement oublié qu'il a dû prendre le nom de Puccini pour arriver à se faire jouer à l'Opéra-comique.*

Claude Debussy
Monsieur Croche antidilettante, p. 202 (1921)

Le poison des mots

Le peuple serait-il le récipiendaire d'un bien, l'art, dont il ne peut être l'accoucheur? Que signifient les oppositions exprimées par Furtwängler? Que renferment de telles abstractions: l'art, le peuple, la simplicité, la grandeur?

Le peuple – "tout le monde", dit-il – serait voué à la complication, tandis que la Simplicité échoirait à un être d'exception! Il est prétendu que cette qualité, la simplicité, est liée à *un mystère*! Enfin, il apparaît que l'âme, étant supposée être attribuée à tout humain, *la grandeur* qui la caractérise et que l'être d'exception a le pouvoir insigne de magnifier, imprégnerait tout mortel, tout vulgaire et ordinaire sujet par la concomitance des âmes entrant en vibration avec celle du grand artiste! L'individu qui tient ce langage a une troublante idée des autres et de lui-même; une troublante idée de l'art dans une

dialectique toute cuite de l'universalité et de la particularité, une troublante idée d'un mystère bien accommodant pour expliquer ses paradoxes.

Quant à Debussy, il manie le raccourci pour précipiter Puccini dans les rangs de Piccinni, pour implicitement s'opposer à l'auteur de *La Tosca* comme Gluck le fut à son rival; par la même occasion, pour prendre de la distance par rapport à toute soumission au pouvoir, s'arrogeant ainsi une indépendance farouche parce que menacée et, de ce fait également, s'octroyant une liberté exigeante; allant jusqu'à montrer de l'arrogance en donnant à un souci de *qualité* une priorité qui flatte l'ego, alors qu'elle se démarque d'une *quantité* satisfaisant la consommation populaire.

On peut être un chef d'orchestre de renom, on peut être un compositeur marquant dans l'histoire de la musique. On peut être quelconque ailleurs. Quiconque peut être bien commun dans ses jugements. C'est ce que révèlent ces propos; c'est ce que chante Puccini. Car c'est en soi qu'on porte Puccini, *qu'on feint de masquer l'outrance et de montrer l'ascèse.* L'art, le peuple, la simplicité, la qualité, tout cela est quelque chose qui se donne au pluriel, ceci est un truisme. Mais ce qui est au singulier [et bien singulier d'ailleurs], c'est ce que présuppose le dédain porté à la quantité, un mot si proche de la masse. C'est d'affirmer une complexité, un chaos en tout quidam, c'est de laisser entendre que l'âme est *une* et, en conséquence de sa nature, qu'elle est perméable; toute cette idéologie inspire méfiance, mérite au moins réflexion. C'est d'affirmer que l'autre, l'Italien en l'occurrence, est l'étranger omniprésent: "il a encombré de tout temps le marché musical", dit si délicatement Claude de France. En quoi Puccini est-il un remarquable contrepoison à de tels contrepoints de la pensée? En ceci tout simplement: il enfante le visage familier de tout ce que l'on dissimule pour faire le singe ou le savant. C'est là, en l'homme nu, déformé par ses excès autant spirituels qu'alimentaires (la chair aussi amplifie, elle se pare d'embonpoint ou livre l'anorexie au regard) que Puccini œuvre. Il travaille à nous promettre que la honte triomphe des belles apparences, il travaille à nous laisser en paix face à nos grands secrets. Exagérer pour atténuer, exagérer pour pardonner, exagérer pour aimer. Il faut renvoyer dos à dos ceux qui exècrent et ceux qui excusent Puccini. Souvent, ils se complaisent dans la même perspective, sous une échelle de valeurs esthétiques, morales et parfois matérielles. Voici ces personnages disposés pêle-mêle au gré de souvenirs de lecture et d'expériences.

Le professeur

Je me souviens du temps où l'étude de l'écriture musicale incitait l'innocent élève que j'étais à lire le cours de composition musicale de Vincent d'Indy. Au troisième tome, rédigé par Guy de Lioncourt d'après les notes prises aux classes de la Schola Cantorum, il est dit: "Ici commence un art *nouveau*, l'école vériste, consistant à retracer la vie dans *la vérité* de ses moindres détails (...) L'art vériste est sans la moindre profondeur; il s'adresse à l'épiderme, et consiste à habiller des raccourcis de drame avec des raccourcis de sentiment et des raccourcis de musique. Croyant se rattacher à *Falstaff*, les compo-

siteurs véristes ont, au contraire, rétrogradé vers l'ancien italianisme, avec moins de musique. L'inspiration est largement aussi plate et vulgaire que celle de Donizetti. Le style n'a ni vérité, ni caractère; il est condamné à une prompte disparition. Cependant le genre vériste a exercé une influence sur certains Français [Charpentier etc.] et a engendré, chez nous, le drame *fait divers*. Leoncavallo, napolitain de tempérament excessif, mais sans le moindre talent véritable (...) Puccini fit douze opéras sans personnalité, et ne dissimulant aucun des défauts de l'école vériste. [Il en découle donc – assez bassement – l'appréciation selon laquelle la quantité appelle *la grossièreté* et entraîne la popularité]. Toutefois son style est peut-être moins abominablement commun que celui de Leoncavallo (...) Mascagni était toscan comme Puccini, il avait de l'entente dramatique, mais la musique lui faisait cruellement défaut. Ses idées sont vulgaires et son talent bien contestable." C'est assez pour les docteurs de la loi, les contemporains de Puccini qui trouvent un distingué porte-parole en Claude Debussy. À propos de *L'Étranger*, un ouvrage de Vincent d'Indy, Debussy clamera que "cette œuvre est une admirable leçon pour ceux qui croient à cette esthétique brutale et d'importation qui consiste à broyer la musique sous des tombereaux de vérisme" (*Monsieur Croche antidilettante*, page 173).

Le commentateur

Au rayon des écrivains, il en est, comme Paul Acker, en 1904, qui se régalent de raconter à la vériste leur visite au compositeur. Cela donne ceci: "Que pouvait faire M. Puccini, alors qu'un journaliste frappait à sa porte, sinon la lui ouvrir toute grande? Et il n'y manqua pas. Encore qu'il fût souffrant et alité à la suite d'un accident d'automobile et bien que dans la chambre d'hôtel, où un lit saccagé s'allongeait à côté de celui où il était couché, les cuvettes continssent l'eau grise des ablutions matinales, toute consigne fut levée pour le visiteur curieux. Qu'importaient les innombrables malles entrouvertes ou fermées qui gisaient à terre, les serviettes qui séchaient, les journaux épars sur l'édredon, tout ce qui donnait à la pièce un air de campement! La tête forte et fine hors de la chemise de nuit qui laissait voir le gilet de flanelle, une cigarette blonde serrée par les dents éblouissantes sous la moustache noire et brillante, le maestro s'accouda sur les oreillers, fixa une minute sur moi ses yeux ardents et lourds… De méchants esprits, soucieux d'une ennuyeuse correction, blâmeraient cet accueil familier. Combien ils auraient tort!"

De la simplicité, voyons! Prenez exemple! C'est encore ce mot "simple" qui réapparaît, mais sous un autre sens, l'apanage des petits invitant à considérer en l'art l'intentionnalité de la proposition de Furtwängler: l'abord est égalitaire, l'approche est élitaire.

Le confesseur

Au rayon des biographes, il convient de frapper le public par un aveu poignant, dont la prémonition rehausse l'attente émue du lecteur. André Gauthier, d'une part, et Dominique Amy, d'autre part, ne manquent pas de raconter ce mot que Puccini aurait laissé échapper: "L'opéra sera représenté incomplet;

quelqu'un alors entrera sur scène et dira: le maestro en était là quand la mort l'a saisi". Ce qui devait arriver arriva. Lorsque *Turandot* fut créé quelques mois après la disparition du compositeur, Toscanini posa sa baguette à l'endroit où la mort frappa et déclara que Puccini en était là lorsqu'il mourut. Puis le rideau fut baissé.

Double émotion que l'émotion de l'émotion! La fabrication du vérisme est faite surtout de ce qui est autour, d'une volonté de surcharge aux limites de l'excès, utiles, elles, on l'a vu, en étant interpellé par les citations mises en exergue, au rapport de soi à sa propre représentation.

Le rapporteur

Au rayon des amis et confidents, toujours écoutés comme il se doit, c'est la condition historique qui est à l'honneur: l'incompris d'aujourd'hui, l'incompris de demain. Innovation et sensibilité. Le fait suivant est rapporté par Guido Marotti qui accompagnait Puccini à Florence, le compositeur ayant voulu écouter dans cette ville le *Pierrot lunaire* de Schœnberg dirigé par son auteur. Une partition avait été remise dans la salle à Puccini de la part du chef. Après l'audition, Puccini aurait dit à Schönberg: "Je vous remercie de m'avoir éclairé sur votre théorie avec ce *Pierrot lunaire* que j'ai suivi très attentivement et qui me paraît fort intéressant". Un peu plus tard, Puccini aurait confié à Marotti: "Je dois te confesser que si un jour, je ne sais dans combien de milliers d'années, l'oreille et le système nerveux que nous connaissons ont subi une transformation radicale, il se pourrait bien que cette musique soit acceptée, tandis que la nôtre, système tonal et superstructure chromatique relative, pourrait devenir intolérable".

Le mystère associé à la simplicité s'explique désormais par la relation à autrui. La simplicité du mystère est de pouvoir restituer dans une œuvre la grandeur d'âme; l'humanité dit-on de quelqu'un qui fait preuve d'une bonté naturelle et d'une humilité face à la vie. Cette grandeur d'âme, c'est le génie populaire qui la façonne au fil du temps, qui "éduque" l'artiste appelé à la transmettre dans sa bienveillance.

Le connaisseur

Au rayon des indulgents qui trouvent des excuses et se montrent ouverts aux esprits contraires aux leurs, il y a Marcel Sénéchaud qui écrivait dans sa chronique parue en 1949 dans La Suisse contemporaine: "La faiblesse de Puccini a été, sans doute, de prêter à des sentiments très minces (*La Vie de Bohème*), ou résolument élémentaires (*La Tosca*) l'apparence et la couleur des grandes passions. Sa sincérité, toute italienne, passe facilement pour de la caricature, la sensualité domine l'émotion et la banalité l'emporte quelquefois chez lui sur le pittoresque (*Madame Butterfly*). Mais que d'adresse dans cet art apparemment facile (*La Fille du Far West*), de lyrisme et de passion (*Manon Lescaut*), d'esprit (*Gianni Schicchi*), ou de juvénile fraîcheur (*La Vie de Bohème*)."

Contre la sensualité, la banalité, la facilité, celui qui fait montre de compréhension se trouve cependant un mentor, le maître de l'opérette André Messager qui déclarait au lendemain de la repré-

sentation à Paris de *La Tosca* (dont le grand succès n'est certainement pas à l'honneur du goût du public, est-il noté dans le cours de composition précité): "Par ses idées mélodiques qu'il essaie toujours de tenir au dessus de la vulgarité, par le soin qu'il apporte à son écriture musicale et à son orchestration, Puccini se classe parmi les compositeurs les mieux doués. Il suffit de le suivre depuis ses débuts, pour se convaincre que nous avons affaire avec un musicien consciencieux, éclairé, raffiné, et d'une haute probité artistique."

Le précautionneux personnage, hélas!, joue sur le même terrain que le fanatique adversaire d'un art trivial aux succès populaires: qu'est-ce la vulgarité? Et qui est vulgaire?

Certes, Joaquín Nin a raison de dire que presque personne n'aime la musique, même si beaucoup de sots et de singes travaillent à faire semblant de l'aimer. En la circonstance, ce qui est intéressant également, c'est de chercher à comprendre les raisons qu'ont certains à ne pas aimer une musique, fût-elle, depuis qu'elle a surgi, déversée comme une lame, lame de fond ou lame de poignard, sur des cœurs simples ou des esprits qui ont peur d'être pris pour des suiveurs sans défenses, se sachant sans doute des "succombeurs" en secret.

(*) Une résidence commandée en 1514 par le futur Paul III et devenue, dès 1874, l'ambassade de France, trois années avant la création de *La Tosca* de Victorien Sardou, sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin.

(172) Parmi les auteurs qui signent des articles pour le journal du Cercle du Grand Théâtre, La Grange, plusieurs sont membres de l'Institut Suisse de Rome, notamment Étienne Barilier, Pierre Michot et Serge Arnauld.

La Tosca

La ligne droite

Puccini: *La Tosca*

Ce vieux château paye aujourd'hui
pour ses fredaines d'autrefois;
c'est au couvent des Borgia
qu'il doit cette méchante renommée…
Est-elle vraiment bien, cette cantate de Paisiello?

Victorien Sardou: *La Tosca*
Scarpia, Acte Il, scène 5

Ceux qui connaissent Rome ou ont vécu avec un esprit de curiosité dans la capitale italienne savent que l'église Sant'Andrea della Valle, le palais Farnèse(*) et le château Saint-Ange se trouvent dans le même alignement géographique.(172)

Un ange passe

Il m'est arrivé d'avoir des conversations sur cette trajectoire symbolique des actes de *La Tosca*. Que signifie cette ligne? Elle apparaît immédiatement de manière récurrente. Un homme se cache dans une église, il s'est échappé du château – *Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo*. Cet homme a un nom qui sonne comme se nomme la prison: Angelotti. Une relation à l'ange.

Les Angelotti sont les commanditaires d'une chapelle en cette église et, dans la pièce de Victorien Sardou, les clés de l'accès à ce sanctuaire pendent au seul trousseau de la famille fondatrice du lieu saint. Symboliquement, la clé est en main de la sœur d'Angelotti, la marquise Attavanti, qui n'apparaît jamais, ni dans la pièce de Sardou, ni dans l'opéra de Puccini. Elle est véritablement l'ange conducteur qui ressemble à *la Madeleine* vue par le peintre dans son œuvre, celle qui fournit ses habits pour l'évasion d'un ancien défenseur de la république parthénopéenne, à Naples, celle aussi dont l'éventail ouvre d'autres serrures…

Un art des reflets

Il y a préalablement une curieuse symétrie à observer: le frère a pu fuir grâce à la sœur; le frère est supposé s'éloigner des États pontificaux en empruntant les vêtements de cette sœur. Et, finalement, le frère mourra par suicide, dans l'obscurité de la source. Comment se dessine cette symétrie quand l'on considère les actions de Floria Tosca et de Mario Cavaradossi? Floria tentera le tout pour le tout afin d'obtenir la libération de son amant Mario. Ce dernier est supposé quitter les territoires du pape en feignant d'être mort par une fusillade-mascarade, liée à une perte d'habits féminins, un abandon d'une autre portée… Comme le *vrai* mort, Mario ne peut mourir deux fois (et que le *faux* vivant, Scarpia, ne peut succomber désormais), le suicide échoit à Floria Tosca, par amour, certes, par conséquence dramaturgique d'un ordre moral, après le meurtre de Scarpia, certes, mais surtout par une fraternité qui est sans doute proche de l'état incestueux de ce déguisement anodin et si parlant: Angelotti vêtu en marquise Attavanti – À vrai dire, il s'agit d'une affinité encore plus forte, car Mario est *en* Floria comme s'unissent Lazare le ressuscité et Madeleine, sa chère sœur.

Suivons ensemble cette surprenante ligne droite: l'ange Attavanti-Angelotti qui a servi de truchement aux enchaînements nés de la jalousie de Floria Tosca pour une figure peinte – *la Madeleine* – (et l'on se souvient qui est cette femme dans l'iconographie religieuse, celle qui est aussi la pécheresse repentante, celle qui est aussi la première à assister à la résurrection de Jésus), cet ange a conduit le frère au fond du puits, le frère qui avale le poison pour en finir avec la vie (*la vie* d'un idéal républicain), cet ange conduit de même l'amoureuse au suicide; Floria se jette en effet dans le vide pour un autre idéal, celui de la passion instinctive qui la meut violemment d'une extrémité à l'autre: l'impossible identification que la jalousie suggère à la vue du tableau et ce désespoir d'aimer qui est la plus probable des vies entrevues par elle.

Chez Federico García Lorca, l'héroïne Mariana Pineda se sacrifie pour la cause révolutionnaire et l'union en un destin commun avec son amoureux la projette dans une solidarité qui rompt la solitude par la mort, qui transforme le drame de la vie en un partage au-delà d'elle-même.

Portraits de Mario et de Floria: l'imagerie, au XIXe, de l'idéal républicain et de la virginité biblique

Ainsi, la première localisation de l'acte initial, l'église des Angelotti – Sant'Andrea della Valle – nous dit quelque chose d'essentiel, au point de départ de la ligne qui nous mène à la chapelle des condamnés au château Saint-Ange où prient les moines blancs, dans la pièce de V. Sardou. Qu'est-ce donc? Il nous est montré cette éducation des familles patriciennes ouvertes aux idées du Siècle des Lumières, rétives au pouvoir clérical en place, mais sensibles aux effets salutaires de la foi du charbonnier. Angelotti est réfugié dans la chapelle de ses aïeux tout en étant l'ancien consul de l'ex république romaine. Cavaradossi peint dans l'église une *Résurrection de Lazare* tout en se présentant comme un fils adoptif du jacobinisme: "Mon père a passé en France la plus grande partie de sa vie. Introduit par l'abbé Galiani dans la société des Encyclopédistes, il était fort lié avec Diderot, d'Alembert… C'est ainsi qu'il épousa Mlle de Castron, ma mère, petite-nièce d'Helvétius. J'ai fait mes études à Paris et, après la mort de mes parents, j'y ai vécu pendant toute la période révolutionnaire, dans l'atelier de David, dont je suis l'élève…" En dépit des apparences laïques du comportement et de l'allure vestimentaire relâchée de ces aristocrates évolués, une inclination pour la pureté chrétienne originelle dans ses manifestations instinctives marque d'une tendresse émouvante la description que Mario donne de Floria: "L'artiste est incomparable; mais la femme… Ah! la femme!… Et cette créature exquise a été ramassée dans les champs, à l'état sauvage, gardant les chèvres. Les Bénédictines de Vérone qui l'avaient recueillie par charité, ne lui avaient guère appris qu'à lire et prier; mais elle est de celles qui ont vite fait de deviner ce qu'elles ignorent. Son premier maître de musique fut l'organiste du couvent. Elle profita si bien de ses leçons qu'à seize ans elle avait déjà sa petite célébrité. On venait l'entendre aux jours de fête. Cimarosa, amené là par un ami, se mit en tête de la disputer à Dieu, et de lui

faire chanter l'opéra. Mais les Bénédictines ne voulaient pas céder au diable. Ce fut un beau combat. Cimarosa conspirait, le couvent intriguait. Tout Rome prit parti pour ou contre, tant que le défunt pape dut intervenir. Il se fit présenter la jeune fille, l'entendit et, charmé, lui dit, en lui tapant sur la joue: – *Allez en liberté, ma fille, vous attendrirez tous les cœurs, comme le mien, vous ferez verser de douces larmes… et c'est encore une façon de prier Dieu.*

Cette double imagerie a longtemps fait mouche…

Je me promets une diabolique joie de l'accomplissement de mon désir et de ta haine. (Scarpia)

Le palais Farnèse, qui est la localisation suivante dans *la droite ligne* du drame, incarne le déchirement: il est l'endroit d'où l'on attend la bonne nouvelle de la victoire des siens et d'où l'on entend la soudaine défaite; d'où l'on découvre que le concert – le théâtre dans le théâtre – n'a plus sa place convenue de ronronnement social et de roucoulements d'artistes; d'où l'on assiste à un nouveau duo: Scarpia, le dévot et dévoué baron, vénérable émanation de l'ordre, se trouve en face de la Tosca, véritable idole du jour, l'ingénue des circonstances, appelée à devenir l'intrépide *mulier* romaine. Scarpia est flatté de donner la réplique à l'artiste du moment, il est fier d'être le meilleur vis-à-vis d'une célèbre cantatrice dont le solo aura d'autres accents que ceux notés dans la partition du maître de musique: "Est-elle vraiment bien, cette cantate de Paisiello?" Son privilège de partenaire est vanté à haute voix: – *Quel policier vaut une femme jalouse?* dit-il… L'enquête est leur partage, le plus petit dénominateur commun est la plus grande attraction de l'un et de l'autre, chacun d'eux vissé, bien sûr, à son horizon immédiat… N'avez-vous jamais ressenti combien Scarpia doit être reconnu pour l'excellence de sa stratégie, pour la conformité de ses actions au but que son devoir lui commande? Voilà un homme qui sait parler, qui sait progresser, un monsieur qui peut faire chanter mieux encore qu'un maître de chapelle dirigeant les musiciens du concert spirituel ne sait mettre en valeur les voix des uns et des autres. Et que voit-on sur le plateau de la réalité d'une rencontre d'exception? Une vedette qui continue ingénument à faire du théâtre et qui poignarde notre baron, qui assassine le serviteur de la loi en plein exercice de ses fonctions. Une amoureuse en émoi dans ses transes et ses flammes, qui souffre de la question lors d'une intervention de police digne du juge d'instruction de qualité et qualifié pour la cause qu'est Scarpia. Une musicienne instinctive qui défigure la moralité officielle et pense pouvoir ériger sa morale intuitive, intéressée, en vertu collective, une chanteuse qui soulève l'opinion par ses chimères et ses sensations. Le pire est que cette situation devient un vrai programme de spectacle et les promoteurs du genre ne s'y sont pas trompés. Ils ont écrit, dans les gazettes du temps, qu'il fallait "une actrice qui triomphât toute seule"; il fallait qu'elle fût acclamée tant à Saint-Pétersbourg qu'à Valparaiso, [là où la police du tsar et le président-dictateur chilien José Manuel Balmaceda – mort par suicide en 1891 – savaient alors reconnaître leurs talents], qu'elle fût applaudie plus encore qu'à Paris! Croyez-vous que ces succès partout dans le

monde n'ont eu qu'une seule direction? *La droite ligne* du cœur, ce prétexte des justes et des rêveurs, l'engouement momentané pour une philosophie libératrice et l'admiration pour ses martyrs Angelotti ou Mario? Ne croyez-vous pas qu'une belle part du public reconnaît aussi en lui Scarpia et que les séductions des artistes sont celles de sirènes chantant sans désagrément, et souvent sans regret, aux oreilles dilatées du pouvoir? À la vérité, on est aussi entre nous dans l'idéologie de l'ordre; on donne le naturalisme et le réalisme à d'autres rangs du public et les pleurs, de toute façon, sont communicatives comme le rhume des foins. On a volontiers critiqué les facilités cocardières de Victorien Sardou, on a opposé ses répliques superficielles, dignes du théâtre de boulevard, à la rigueur de l'œuvre puccinienne, à sa concision et à son "intériorité psychologique". A-t-on assez dit combien, chez l'auteur dramatique, la conjonction de la jalousie fiévreuse et de la pure dévotion rendaient possible une certaine proximité entre l'artiste aveugle et le régent de police avisé? L'un et l'autre sont grands jaloux et bons croyants. Mais évidemment, dans la vie, il y a jalousie et jalousie; il y a croyance et croyance. Tout est dans le rapport à l'usage, comme le prône cette histoire d'artistes et de politiques qui prétendent *prioritairement* jouer du pathétique, paraît-il, au regard des connaisseurs de vérités. Cela fait que dans cette œuvre, *La Tosca*, tantôt la jalousie ou la croyance vous sauve, tantôt l'une et l'autre vous perdent. Il est toujours malvenu d'affirmer, et toujours nécessaire de répéter, que les excitations de Scarpia dans la scène de la torture, comme dans la préparation du viol par chantage, sont des pulsions qui peuvent être perçues (quoique ressenties comme des abominations) par Floria Tosca. L'éventail remis habilement et les vêtements de femme découverts inopinément font déborder – une outrance charmante, sans commune mesure avec l'appétit de Scarpia, cela va sans dire – la cantatrice du côté d'une agréable violence féminine qui dit son malheur et s'apprête à faire un moindre mal. La femme est fragile… dit-on encore à cette époque. Sa force est contradictoire: l'écho de sa séduction. Elle règne à l'Église, elle trône au Palais, elle triomphe au Château. Son empire se rapporte à son emprise.

La jalousie est aussi le nom d'un gâteau

Il n'est que de lire ce dialogue pour s'en convaincre, et de le comparer avec le suivant. *Mario*: Mais, tu es folle, folle, folle… *Floria*: Oui, je suis folle, oui d'aimer un être abject, fourbe lâche, égoïste, ingrat… un ruffian qui va de cette créature à moi, de ses bras aux miens, lui arrive tout chaud de mes caresses, et me revient avec de sales baisers qui ont le goût d'une autre! *Mario*: Mais deux mots seulement… *Floria*: Ah! misérable! misérable!… Et je l'adore!… Je ne vis que pour lui… Je ne suis plus pour moi, je suis lui!… Je l'ai dans l'âme, dans le cœur, dans la chair, dans les veines!… La première effrontée me le vole et je suis si lâche que je l'aime encore; et je sens que j'aurai beau le détester… je l'aimerai toujours… Serai-je assez malheureuse!…

Écoutons maintenant comment le régent de police s'y prend dans le registre des aveux. *Scarpia*: Fi donc, Tosca. Vous me connaissez bien mal…

Vous m'avez vu féroce, implacable, dans l'exercice de mes devoirs; c'est qu'il y allait de mon honneur et de mon propre salut: la fuite d'Angelotti entraînant forcément ma disgrâce… Mais le devoir accompli, je suis comme le soldat qui dépose sa colère avec ses armes; et vous n'avez plus ici devant vous que le baron Scarpia, votre applaudisseur ordinaire, dont l'admiration va jusqu'au fanatisme… et même a pris cette nuit un caractère nouveau… Oui, jusqu'ici je n'avais su voir en vous que l'interprète exquise de Cimarosa ou de Paisiello… Cette lutte m'a révélé la femme… La femme plus tragique, plus passionnée que l'artiste elle-même, et cent fois plus admirable dans la réalité de l'amour et de ses douleurs que dans leur fiction! Ah! Tosca, vous avez trouvé là des accents, des cris, des gestes, des attitudes!… Non, c'était prodigieux, et j'en étais ébloui au point d'oublier mon propre rôle, dans cette tragédie, pour vous acclamer en simple spectateur et me déclarer vaincu!… *Floria*: Plût à Dieu! *Scarpia*: Mais savez-vous ce qui m'a retenu de le faire… C'est qu'avec cet enthousiasme pour la femme affolante, grisante, que vous êtes, et si différente de toutes celles qui ont été miennes… une jalousie…. une jalousie subite me mordait le cœur… Eh! quoi, ces colères et ces larmes au profit de ce chevalier qui, entre nous, ne justifie guère autant de passion? Ah! fi donc! Plus vous me conjuriez pour lui, plus je me fortifiais dans la volonté tenace de le garder en mon pouvoir, pour lui faire expier tant d'amour et l'en punir! Je lui envie à ce point la possession d'une créature telle que vous… que je ne saurais la lui pardonner qu'à une condition…C'est d'en avoir ma part.

Il y a la bonne direction de Floria et la mauvaise de Scarpia. Mais la cantatrice et le policier se comprennent plus qu'on ne saurait l'imaginer. Les gazettes de l'époque ont dit de Sardou qu'il était *le Caligula du drame* et ont comparé l'indécence de la scène de la torture au goût de Sophocle qui força Œdipe, naguère, à se crever les yeux avec une boucle, au fond de son palais, et à reparaître en public les joues ruisselantes de larmes de sang. La ligne droite et les sentiers en zigzags mènent parfois au même endroit. Les idéaux politiques, les attraits de l'art, par Cavaradossi-Angelotti et Floria Tosca interposés, sont comparables au glaçage du pâtissier-créateur de drames ou d'opéras. Les ingrédients de la crème du gâteau sont les provocations et les méthodes d'un policier sensible. Celles-ci peuvent heurter la décence publique et servent de tanks pour admirer puis faire sauter les bunkers de fumée que sont les amours et les aventures des purs au pays des larmes. Il faut enfin mordre ou délaisser la pâte. *La Tosca*, drame et opéra, cache à peine ce dernier espoir qui promet aux artistes de dormir en secret dans les draps de leurs bourreaux.

Vivons en paix! Mourons en silence!
Le baron Scarpia a ses audaces,
la diva Tosca a ses urgences,
nous avons nos retenues.
Un ange conduit le tout!

(173) *Platée.* Ballet bouffon en trois actes, précédé d'un prologue; représenté devant le Roi, en son château de Versailles, le mercredi 31 mars 1745. De l'imprimerie de Ballard, doyen des imprimeurs du Roi, seul pour la musique, 1745. Par exprès commandement de Sa Majesté.

Platée

Harmonie et ironie

Variations sur le contexte de la nymphée[173]

Rameau: *Platée*

Ouverture à la française

Rameau naquit en 1683, Watteau en 1684. Le peintre meurt en 1721, à trente-sept ans; le musicien disparaît en 1764, quarante-trois ans plus tard. Le monde de Watteau – celui des fêtes galantes, celui des allégories dont des tableaux tels que "L'Indifférent" ou "Gilles" témoignent – ce monde envisage la peinture comme une comédie terrestre subie dans la contingence, installée dans un contexte stable, mais d'une stabilité rêvée, choisie par l'imaginaire, c'est-à-dire celle du désir des mortels aspirant à un paradis, un calme qui associe fin et éternisation: *En Arcadie Je suis,* dit la Mort.

Lorsqu'est créé le ballet bouffon *Platée*, en 1745, un nouveau monde est sur le point d'être révélé dans plusieurs manifestations de l'art: celui que Greuze (1725-1805) va notamment illustrer sur ses toiles; le sentimentalisme, le pathétisme, le goût de l'équivoque, toutes choses qui s'observeront dans des œuvres telles que "L'Accordée de village" (1761), ou, plus tard, "La Cruche cassée". Inspiré par Samuel Richardson (1689-1761), le drame bourgeois et la comédie larmoyante montent sur la scène mondaine, si bien décrite par la plume de Diderot *(Le Fils naturel)* qui est d'ailleurs, avec Jean-Jacques Rousseau, un fervent défenseur de Greuze. Les Beaux-Arts ne font pas exception: le théâtre et la musique participent au mouvement. Le patriarche des Délices, grand admirateur des chefs-d'œuvre du théâtre classique, sera bientôt éclipsé – du moins sur la scène – par ces drames larmoyants dont le plus connu de nos jours est *La Mère coupable* de Beaumarchais. Auparavant, avec sa tragédie *Zaïre*, apparue en 1732, Voltaire était parvenu à démoder quelque peu le délicat Marivaux, dont *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* date de 1730. Ces temps d'ombre et de lumière qui resurgissent, comparables aux cycles de la nature, ressemblent aux fontaines baroques qui usent du circuit de l'eau en mêlant le même et le nouveau. Musicalement, ces ancrages et ces fluctuations dans le carrousel des vivants feront écrire ces lignes à Diderot; il s'agit d'une spirituelle description de l'oncle Jean-Philippe au début du *Neveu de Rameau*. "C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli [1632–1687] que nous psalmodions depuis plus de cent ans; qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendît jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures à perte d'haleine; des airs de danse qui dureront éternellement, et qui après avoir enterré le Florentin [Lulli] sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux; car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie fille qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation…"

Ballet héroïque du maître d'œuvre en personne

Sans vouloir forcer des symétries, le monde de Watteau et celui de Rameau se rencontrent. Ils se croisent au plan de cet univers clos, ce contexte stable que l'on regarde dans tout ce qui entoure les personnages de Watteau, les teintes de la lumière toujours finissante et renaissante, la beauté promise dans l'extinction des éclats de l'automne (ce paradis, ce calme). Chez Rameau, cette stabilité se manifeste dans le déploiement du système harmonique, dans l'équilibre cosmique de la résonance des corps, dans l'invention dialectique que la corde vibrante va susciter. Il faut savoir qu'à l'époque de Rameau l'accord do-mi-sol est encore perçu linéairement comme la superposition de deux tierces et non comme les effets harmoniques de la vibration d'un corps sonore, le son fondamental. Ainsi mi-sol-do n'est pas un premier renversement d'un accord parfait, mais l'addition d'une tierce et d'une quarte; bref, la mise en lumière intérieure des fonctions harmoniques va engendrer tout un système à la fois fermé et fascinant.

Dans l'édition de *Platée* datant de 1745 on peut lire les observations du compositeur qui affirment la primauté musicale au plan de la description: "La danse est interrompue par une Symphonie extraordinaire… La symphonie peint ces differens presens que Momus apporte à Platée de la part de l'Amour… La symphonie peint dans le même genre l'Espérance… On entend un Prélude d'un nouveau caractère… On entend un Prélude de musique champêtre" (Scènes 3, 4, 5 de l'Acte III). Et, plus encore qu'une apologie de l'art de faire de la musique comme une genèse de l'écriture avec toutes ses ramifications, il y aura cette aptitude inouïe d'un auteur à décrire le comique de la Nymphe d'un grand marais "au pié du Mont-cithéron" comme une dérision de la pratique de son propre langage. Rousseau, Diderot, les Encyclopédistes et tous leurs amis ont applaudi *Platée* pour cet art de la caractérisation humaine si réussie du point de vue musical et également du point de vue moral: le déguisement des humains, dans leur fange, les travestissements du désir d'être aimé, tout ce qui peut unir les comédiens éberlués d'exister dans l'œuvre de Watteau aux expressions ambiguës des personnages de Greuze, face au seul constat de devoir vivre.

Les spécialistes de Rameau, soulignant souvent les portraits sévères du musicien, identifié à un instrument de musique comme Platée est associée à sa mare et à ses miasmes, n'ont pas manqué aujourd'hui d'insister sur la merveilleuse disposition du compositeur à se moquer de lui-même et de tous les clichés de l'opéra français. Rire de Platée et rire de soi-même en allant jusqu'au bout de ce qu'on est, tel est ce ballet héroïque qui emporte le cœur et l'esprit des partisans et des adversaires du compositeur, bouc émissaire dans la Querelle des bouffons. Mais cette façon de voir, n'est-elle pas un regard rétrospectif fallacieux, un besoin de consonance ramiste du jugement des musicologues modernes? Bien entendu, ce ne sont pas les cris d'oiseaux, tous les effets de bestiaire qui sont la nouveauté et l'amuserie de ce ballet bouffon. Toute la musique de la Renaissance a fait connaître ces cris, ces charivaris et ces pitreries. Bien entendu, ce n'est pas la métamorphose de

Jupiter en Quadrupède (sic), puis en Hibou qui fait sourire les savants de cette époque, tous fins musiciens au demeurant, et souvent peu révérencieux à l'égard de toute divinité. Bien entendu, ce ne sont pas les misères d'amours terrestres, si promptes à l'insatisfaction, qui font rire le public aristocratique du milieu du XVIIIe siècle. Il se peut que le véritable intérêt de cette soirée soit cette étrange imbrication de deux mondes clos. D'une part, l'apparence du jeu, la comédie, le monde théâtral de ces dieux venus faire semblant, pour se distraire au pays des mortels, d'aimer et de souffrir de jalousie. Il faut que ces immortels imitent les hommes pour s'amuser: ainsi, à la seconde scène de l'Acte I, on lit:

Mercure
"D'une cruelle jalousie
La Déesse des airs suit l'aveugle transport;
Pour calmer la fureur dont son âme est saisie,
On fait un inutile effort;
Jupiter s'en impatiente,
Et je lui cherche un doux amusement."

De quoi va-t-on rire? Cithéron et Mercure fixent les règles de ce jeu et les dangers auxquels les protagonistes s'exposent.

Cithéron
"... Si Junon paroît implacable,
Que d'un nouvel himen il feigne les apprêts,
Bientôt il cessera de paroître coupable:
Et bientôt leur amour reprendra ses attraits."

Mercure
"Ce projet est riant. Mercure vous proteste
D'en amuser la Cour céleste;
J'en attens un succès heureux."

Cithéron
"Il pourrait devenir funeste.
Il est quelquefois dangereux
De feindre une amoureuse flâme;
C'est un badinage où notre âme
S'expose à ressentir de véritables feux..."

Junon n'aura qu'un geste à faire: soulever le voile de Platée pour que ce couple de royauté céleste n'ait plus qu'à clamer cet abandon à leur légitime éternité amoureuse. "Resserrons notre chaîne". Ces mots disent bien l'attachement aux deux sens de ce terme: le nœud d'amarre indéfectible tient (encore) bon dans la noblesse! Jupiter n'a eu qu'à s'approcher de la piteuse Platée pour susciter moqueries et sarcasmes à l'égard de l'espèce humaine si ordinaire. Certes, cette fréquentation des dieux dans leur immutabilité et des humains dans leur variabilité, manifestée ici dans cette soif d'être désirée, d'être ainsi ridiculisée, est un contraste pictural digne des effets raffinés de Watteau. Mais la vraie folie de l'enfermement, plus encore qu'en cette précarité humaine qui est le spectacle des cours dans leur stabilité céleste, réside dans le fait de nouer ces deux mondes dans une syntaxe sonore, à la fois source immense d'imagination et système fermé, menacé d'asphyxie par sa propre ressource d'inspiration.

Pastorale en guise de conclusion: l'hypnose de la mélodie

Il a été question de Greuze et de l'ascension d'une sensibilité à la fois un peu mièvre (L'Accordée de village) et un peu naïvement érotique (La Cruche cassée). C'est évidemment la sensibilité de Jean-Jacques Rousseau qui éclôt ici: langage du cœur, effusion de la mélodie, exaltation des âmes sensibles, au sein même de la "perversion cultivée" de la musique de Rameau (cette expression citée ici entre guillemets est utilisée dans *le Discours sur les Sciences et les Arts*, par Rousseau, en 1750). Opposer – bien spéculativement, évidemment – la ligne mélodique et son naturel cheminement originaire, selon Jean-Jacques, à l'affirmation de Jean-Philippe Rameau qui déclare que "la mélodie provient de l'harmonie et non l'inverse" c'est se vouer à une querelle d'une nature musicale dans laquelle Rameau a raison, et d'une nature sociale dans laquelle Rousseau a raison. À notre époque, dans ses *Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Ansermet se plaisait encore à opposer deux modalités d'être du langage en dressant, face à face, le français et l'allemand: "Je veux aller à Paris", qui signale toute l'importance de la direction, ainsi que le serait une phrase debussyste, par exemple, en regard à la manière de se rendre quelque part lorsqu'on dit: "Ich will nach Paris gehen", où l'on perçoit la force du verbe final comme un poids attendu, nécessaire au mouvement, telle la charpente brahmsienne. L'éloge rousseauiste de la mélodie a été souvent rendu par les philosophes, car ils y trouvent sans doute un rapport au temps instauré, le temps qui est considéré comme une certaine conquête humaine. En effet, le monde harmonique pythagoricien ramène au cosmos les rapports d'intervalles, et ce lien préexistant a pour l'homme un goût de fixité qui le rapetisse, qui le renvoie à lui-même et qui peut aussi le révolter s'il y découvre une hiérarchie dont la société s'empare comme d'un modèle d'organisation. [Influencé par Schönberg, dirait un surréaliste] Diderot, qui aimait à faire valoir la subjectivité de la note, a ironisé sur l'accord de septième diminuée, ce qui est une façon un peu spécieuse de se moquer de Rameau. Il a écrit, dans les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie de A. Bemetzrieder*, en 1771: "L'harmonie dissonante sol-si-ré-fa doit être sauvée par l'harmonie consonante ut-mi-sol. Et pourquoi cela? Pourquoi? C'est que la basse fondamentale de la première sol est le produit d'ut et que le produit recherche son générateur. Voilà bien des fondements, bien des retours…Mais les accords si fréquents, dispersés dans les compositions musicales où l'on ne trouve que la sensible, la seconde, la quarte et la sixte mineure (sol dièse-si-ré-fa) présentaient bien un autre embarras fondamental à son inventeur. Que fait un bon logicien? Que fait un physicien lorsqu'il rencontre un phénomène qui contredit son hypothèse? Il y renonce. Que fait un systématique? Il force, il tord si bien les faits que bon gré, mal gré, il les ajuste avec ses idées; et c'est ce qu'a fait Rameau…"

(*) Bryan Waller Procter (dit Barry Cornwall): *Trois Scènes dramatiques et d'autres poésies* (1820).

Mozart et Salieri

Faux duel, vrai combat avec soi-même…

Rimski Korsakov: *Mozart et Salieri*

Pouchkine (1799-1837) a écrit plusieurs petites tragédies dont la forme est apparentée à celles que conçut avant lui(*) le poète anglais Barry Cornwald (1787-1874). Parmi ces Scènes dramatiques dont les sujets sont empruntés au fonds de la littérature occidentale se trouvent *Une scène de Faust* et *Le Convive de pierre*, la première traitant du désespoir, la seconde portant sur la fascination. *Mozart et Salieri* est une petite tragédie dont on a dit que le ressort en était l'envie, comme on a caractérisé *Le Chevalier avare* précisément par cette avarice qui altère gravement les liens entre un père soumis à ce vice et son fils.

Il convient d'approcher *Mozart et Salieri* après avoir abordé, non sans trouble, *Une scène de Faust* et *Le Convive de pierre*. Il ne faut recourir à aucun élément biographique concernant ces compositeurs rivaux. Seule l'écriture théâtrale est l'objet de cette examen sommaire.

La Scène dramatique: le miroir et la vacuité

Examinons d'abord la structure narrative de *Mozart et Salieri*. On y observe un effet de miroir. Et ce miroir invite au vide au sens où l'on parle de la peur ou de l'attrait du vide. Regardons. Mozart se rend chez Salieri. Il y vient avec un vieillard, un violoniste aveugle qu'il a rencontré en chemin. Il s'est en effet arrêté dans une auberge, car il a entendu sa propre musique: *Voi che sapete* [implicitement, l'évocation amoureuse]. Ce que Mozart offre comme plaisanterie inattendue – selon ses propres termes – à Salieri, c'est exactement ce que Salieri va offrir à Mozart sous un angle parfaitement opposé: ni plaisanterie, ni quelque chose d'inattendu. Lorsqu'il est installé dans la chambre de Salieri, Mozart demande au vieillard qui ne peut le reconnaître en raison de sa cécité: "Quelque chose de Mozart pour nous". Tandis que Mozart rit de cette situation, Salieri grogne et chasse le vieux violoniste: "Va, vieillard!" dit-il. "Attends donc", répond Mozart; "bois à ma santé."C'est exactement ce qui va se passer dans le déroulement général de la petite tragédie. Comme un aveugle qui ne distingue pas les vues de Salieri, c'est-à-dire le dessein secret de celui-ci, Mozart vient jouer à l'auteur de *Tarare*, non pas la musique du compositeur italien de renom, ce qui serait trop directement symétrique [ce n'est qu'à la fin de l'œuvre qu'il lui chante un motif extrait de cet opéra: "Je le répète toujours quand je suis heureux… la, la, la, la"], mais un fragment d'un requiem qu'un homme en noir lui a commandé. De la même façon que Mozart se dissimule à l'aveugle, l'homme en noir se cache à Mozart. Comme Mozart rit de l'aveugle qui lui exécute sa propre musique, Salieri jouit des conséquences de la procuration donnée à l'homme en noir. Insuffler, voir se créer par substitution, puis supprimer, le "va-t'en" adressé à l'aveugle devenant: "Tu t'endormiras pour longtemps, Mozart!" Certes, par le *Requiem*, Mozart interprète l'intention de Salieri [implicitement, l'évocation de la mort]. Ensuite Salieri tend à Mozart le verre dans lequel il a jeté le poison.

Le vide qu'instaure dans l'action générale l'intervention première de Mozart, insignifiante puisqu'introductive et apparemment divertissante, est cette participation ambiguë promise à la durée: est-ce prémonition, provocation, jeu ou sacrifice? Toute action a sa part d'inconnue qui la mène. Cette part est en même temps improductive dans la conduite globale de l'œuvre et irrépressible dans l'intériorité des protagonistes. À cet égard, on ne sait également pas si le projet de Salieri visant à supprimer Mozart est ressenti ou non lors de cette visite du musicien aveugle, et si Salieri feint de grogner; plus, s'il en souffre, simule en voulant chasser l'intrus. Car il sait que Mozart sent quelque chose ou il pressent que Mozart sait [Mozart, les yeux grands ouverts, et l'aveugle ne font qu'un même personnage à chasser… et il est un peu plus commode d'éloigner le non-voyant]. L'équivoque exacerbe le sentiment de l'Autre et du Même. Ce début anodin est extrêmement inquiétant. En clair, il y a d'abord le miroir utilisé par Pouchkine comme une chose qui survient par hasard. Il y a, peu après, le vide, non pas comme mobile ou comme mouvement de l'action, laquelle serait par opposition le plein. Le vide est cette contingence qui accompagne l'action et la situe dans une opacité à laquelle on se soumet. Parce que cette ambiguïté évoquée est perçue comme vraie, elle est appréhendée comme une condition nécessaire et suffisante pour partager le tout et progresser dans l'ouvrage.

La Scène dramatique: l'être au monde et la connivence

Les premiers mots d'*Une Scène de Faust* sont les suivants: Faust dit: "Je m'ennuie, démon". Méphistophélès lui répond: "Que faire, Faust? C'est une loi commune à vous tous, et personne ne peut s'en affranchir. Tout animal raisonnable s'ennuie (...) Chacun bâille, et pourtant tout le monde vit, – et le cercueil béant vous attend tous. Eh bien, bâille toi aussi." Le diable ajoute peu après: "*Fastidium est quies*, l'ennui est le repos de l'âme (...) Tu as pris tout le tribut possible de la vie, et as-tu été heureux?" Un théâtre dans lequel l'essentiel est un manque, l'essentiel est le manque, serait plus fort. Que dit Salieri au début de la petite tragédie qui le fait entrer en confrontation avec Mozart: "Il n'y a pas de vérité sur la terre. Mais il n'y a pas de vérité, – pas même en haut." Bien entendu! Salieri n'est pas uniquement jaloux de Mozart. Il l'a reconnu mieux que quiconque tenterait de décrire ce monstre-maître. Pour sûr! Salieri n'est pas uniquement en révolte contre le Ciel qui dote Mozart de toutes les qualités et le frappe de défauts aussi vils que la fainéantise et la sottise, tandis que lui prend l'existence au sérieux, il considère le métier comme le socle de l'art, il appréhende le maestro Gluck comme le support d'une force qui le contraint à reconsidérer l'ensemble de ses acquis. Il est certain que Salieri n'est pas la dupe de sa prétendue moralité pour parvenir au succès de ses créations, pour enfin asseoir sa gloire personnelle et goûter au pouvoir momentané qu'elle entraîne. C'est la situation ontologique – l'être au monde – qui déshonore ou grandit Salieri et, on va le voir, qui

humilie l'ange Mozart jusqu'à l'avilissement sublime. Être saisi comme n'importe quel mortel par le mauvais infini. Pouvoir invoquer le diable et lui dire: *je m'ennuie*. C'est ce cri ordinaire, le plus fréquent des humains, le plus familier du quotidien, qui unit Mozart et Salieri dans la plus intime harmonie, dans la plus pénétrante relation, la plus diabolique également.

Ce n'est pas, en dépit des apparences que laisse entrevoir le texte, du fait de l'opposition du travail qui mérite récompense au don qui assure l'immortalité que Salieri s'agite. C'est en raison d'un *mal radical*. S'il est clair, dans le cœur de Salieri, que le génie et le crime sont compatibles, cette affirmation étant formulée à la suite des propos inverses que tient Mozart qui fait l'enfant, qui fait l'idiot, qui provoque la mutation du désir ambivalent à l'envie de faire mourir, toute cette rivalité qui n'en est guère et qui en est cependant un peu n'est rien en regard de la malédiction de *vouloir être autre chose que soi*, d'échapper à l'ennui d'être soi.

La Scène dramatique: la conduite et la compassion

Dans *Le Convive de pierre*, Pouchkine révèle un phénomène singulier dont le lecteur se souvient lorsqu'il se penche sur *Mozart et Salieri*. Don Juan, les moustaches couvertes de son manteau et les sourcils de son chapeau, arrive à Madrid. Il demande à Leporello: "Penses-tu qu'on puisse me reconnaître?" Son valet lui répond malicieusement: "Oui, don Juan est difficile à reconnaître! Il y en a tant comme lui." Parmi eux, il y a Mozart. Il est masqué comme ce don Juan de Pouchkine, dont le rendez-vous avec le Commandeur est une fin avec soi-même pour la plus grande douleur de son entourage féminin. L'au-delà de la compassion, chez Pouchkine, c'est la complicité.

Il y a lieu de se demander si Mozart n'est pas entré dans la chambre de Salieri tandis que le vieux maître parlait pour lui-même, au début de la première scène. Il a alors entendu ce qu'il ne devait pas entendre et peut-être s'est-il caché. Lorsque Salieri évoque son jeune confrère: "Ô Mozart! Mozart!", ce n'est pas, je l'imagine, quand Mozart entre et est accueilli, ce n'est pas parce qu'il n'a pas frappé à la porte, mais lorsqu'il se découvre, lorsqu'il sort de sa cachette. D'ailleurs, les premiers mots de Mozart sont: "Ha! ha! tu l'as vu?" Il n'est pas impossible que le facétieux Mozart veuille jouer un bon tour à Salieri. Et ne doit-on pas s'interroger (ou s'émerveiller) lorsqu'un jeune dieu vient soumettre à un vieil artisan de six ans son aîné le suc de son œuvre? N'est-ce pas le pendant de la douleur personnelle, immense, de Salieri (qui incarne l'entourage le plus proche au sens de la compréhension de Mozart), ce divin musicien qui est obligé de s'affronter à la terre, à l'ordinaire du monde, l'ange qui veut mordre la poussière? Y a-t-il une volonté de disparition personnelle, ainsi qu'on le remarque chez des artistes si doués qu'ils répandent leur don, qui le gaspillent et qui s'en fatiguent secrètement? Y a-t-il une manœuvre qui met en mouvement Salieri, qui l'oriente, qui le précipite, qui lui renvoie la monnaie de sa pièce? Quelque chose de plus infâme que la venue de l'homme en noir. Mozart, l'homme en blanc qui agit sur Salieri pour que ce dernier l'éli-

(**) Article paru dans le programme du Théâtre Municipal de Lausanne en mars 1996.

mine, afin qu'il se découvre au-delà de toute mesure, jusqu'au déchirement extrême: "C'est pénible et c'est agréable, comme si un couteau salutaire m'eût coupé un membre souffrant!", dit l'aîné après son forfait. La perversion est bien cette aptitude à percer l'intimité de Salieri et de n'en rien laisser voir. L'abomination consiste à utiliser cette intuition et de jouer soi-même à la roulette russe en usant de cette connaissance. Et de l'abomination à la sainteté, il y a moins que la place occupée par un cil. C'est l'espace – slave – de la transmutation des valeurs.

Faisons halte à ce carrefour entre la chambre de Salieri et une chambre particulière dans l'auberge, ainsi que le note Pouchkine. Pour passer d'une scène à l'autre, Mozart sort. C'est également afin de laisser Salieri seul réciter le dernier monologue de la scène1 que Mozart s'en va. Il prend un étrange prétexte: "Laisse-moi aller dire à ma femme qu'elle ne m'attende pas pour le dîner", indique-t-il après que Salieri lui a proposé d'aller manger ensemble à l'auberge du Lion d'Or. Comme je suppose que Mozart est entré à l'improviste pendant le premier monologue de Salieri, à la première scène, je soupçonne Mozart d'avoir fait semblant de partir et d'avoir une fois encore entendu ce qu'il ne devait pas entendre. Voilà pourquoi Salieri lui pose cette question de l'assombrissement assez brutalement: "D'où vient que tu es sombre aujourd'hui?" Mozart y répond par une dénégation extrêmement brève: "Moi? Non!" Souvenons-nous de la fausse désinvolture exprimée précédemment en ces termes par Mozart: "Toi, Salieri, tu n'es pas de bonne humeur aujourd'hui. Je viendrai chez toi un autre jour". Continuons et achevons cette ascension vers l'horreur ornée de la plus curieuse coquetterie.

Mozart: "À présent, tu n'as pas le temps de m'entendre."

Salieri: "Quand n'ai-je pas le temps de t'entendre? Assieds-toi; j'écoute."

Mozart: "Tout à coup une vision de cercueil, une obscurité soudaine ou quelque chose comme ça..."

Salieri: "Non! je ne puis plus résister à ma destinée..."

Sans doute Salieri n'est-il pas la dupe de Mozart. La force qui lui donne la volonté d'aller jusqu'au bout est cette perception de la chute de l'ange et le sentiment du ménagement que Mozart lui impose. Mais tout cela reste en suspens, flotte comme un langage équivoque, comme un flou pesant.(**)

Musique de la Révolution française

Deux ou trois choses que je devine d'elle…

Observation sur la musique de la Révolution française

Le destin des œuvres de circonstance est de revenir sur terre comme des spectres sortis des nuits éternelles, où le savoir des hommes les abandonne pour servir un seul soir à la commémoration, pour embellir cette origine qui échappe à l'actualité autant qu'elle prétend fonder le présent.

La Révolution étant peut-être, au sens le plus général, le rapport dialectique entre l'idéologie et l'utopie, c'est-à-dire un mouvement qui crée l'utopie à partir de l'idéologie en même temps que se crée l'idéologie à partir de l'utopie, il va s'agir ici de montrer en quoi la représentation d'une idée révolutionnaire au sein de structures musicales qui ne comportent aucun élément novateur peut cependant être la source d'une façon, sinon nouvelle, du moins axée sur sa seule évidence consensuelle, de concevoir la musique: la musique d'avenir. Je m'explique. C'est une chose de créer un développement au sein des structures sonores qui engendrent *une histoire musicale*, ce développement qui perçoit l'acte de composer comme une conjonction de l'immanence de la matière et la transcendance de la pensée. C'est une autre chose de donner une valeur à une musique dépourvue d'histoire, de cheminement interne, grâce à un commentaire externe, à l'aide d'une signification extra-musicale qui a l'ambition de pourvoir de sens le discours musical. Eh bien! la force de la musique de la Révolution française réside dans cette "vacuité métaphysique". La musique n'est plus que la servante de la philosophie. Elle existe comme un ameublement des idées en cours, comme un agencement de bruits les plus consonants et même les plus violents du point de vue de l'intensité sonore (lorsqu'on songe au gigantisme de l'effectif instrumental), les plus descriptifs qui soient du point de vue de la norme esthétique de l'appréhension, c'est-à-dire de la sensibilité classée.

En ceci, la musique de la Révolution fut à l'avant-garde par rapport à certains critères de la musique dite de variétés dans nos sociétés modernes et, sans doute, le fut-elle également eu égard à certaines écoles de musique contemporaine, pour lesquelles la glose, la gnose et les affinités électives restent la clé de l'approche autant que de la connaissance.

(174) Cité par J.- L. Caussou dans *Rossini,* Seghers (1967).
(*) S'il convient jamais à M. Rossini de contester quelque phrase de ces chapitres, je la désavoue par avance ; je serais au désespoir de manquer de délicatesse envers l'un des hommes pour qui j'ai le respect le plus senti. Je n'admets qu'une noblesse, celle des talents, ensuite celle de la haute vertu; les gens qui ont fait de grandes choses ou qui sont immensément riches peuvent être admis ensuite. (Note de Stendhal).

Le Barbier de Séville

Conversation

Rossini: *Le Barbier de Séville*

…Quant au Barbier*, faites bouillir quatre opéras de Cimarosa et de Paesiello, avec une symphonie de Beethoven; mettez le tout en mesures vives, par des croches, beaucoup de triples croches, et vous avez* le Barbier*, qui n'est pas digne de dénouer les cordons de* Sigirilla*, de* Tancrède *et de* l'Italiana in Algeri.[174]

Stendhal

La conversation: nom d'un gâteau qui accompagne le thé et désignation de l'art de vivre d'exception, savoir parler avec esprit. Délicatesse qui fond dans le palais et vivacité qui file dans le langage. Cuisiner et causer, déguster avec érotisme et parler avec subtilité traduisent bien le don musical rossinien qui va *veloce* et produit l'étourdissement charmant.

Deux auteurs contemporains du compositeur écrivent magnifiquement sur ce doux lien: *écouter* et *manger*.

Au chapitre 42 de sa *Vie de Rossini* [anecdotes], Stendhal note ceci: “Pour l'Italie, rien n'est plus aimable comme la conversation de Rossini, et rien ne peut lui être comparé: c'est un esprit tout de feu, volant sur tous les sujets, et y prenant une idée agréable, vraie et grotesque. À peine avez-vous saisi cette idée, qu'une autre lui succède. Une telle facilité serait plus étonnante qu'agréable, si le volcan de ces idées nouvelles n'était entrecoupé de récits charmants qui reposent. Ses courses éternelles, pendant douze années, composées d'arrivées et de départs, comme il le dit lui-même en parlant de sa vie, ses relations avec les artistes, les plus fous des hommes, et avec la partie gaie et heureuse de la haute société, l'ont abondamment fourni des anecdotes les plus bizarres sur la pauvre espèce humaine. *Je serais un grand sot d'inventer et de mentir*(*) dit Rossini, quand quelque homme atrabilaire ou envieux gâte les plaisirs de la société en lui contestant la vérité de ses récits. Par état j'ai toujours eu affaire à des chanteurs ou à des cantatrices; on connaît leurs caprices, et plus j'étais célèbre, plus j'ai eu à subir des caprices étranges.

À Padoue, l'on m'a obligé à venir *faire le chat* dans la rue, tous les jours à trois heures du matin, pour être reçu dans une maison où je désirais fort entrer; et comme j'étais un maître de musique orgueilleux de mes belles notes, on exigeait que mon miaulement fût *faux*. J'ai vu dans ma chambre, et j'aurais vu dans mon antichambre (si j'en avais eue), la plupart des amateurs riches d'Italie qui finissent toujours par se faire entrepreneurs de spectacle par amour de quelque *prima donna*.

Enfin, l'on dit que je n'ai pas été sans quelque succès auprès des femmes, et je vous prie de croire que ce ne sont pas les sottes que j'ai choisies. J'ai eu à souffrir d'étranges rivalités; j'ai changé de ville et d'amis trois fois par an pendant toute ma vie; et, grâce à mon nom, presque partout j'ai été présenté et intime avec tout ce qui en valait la peine, deux fois vingt-quatre heures après mon arrivée quelque part, etc., etc.”

(175) E.M. Œttinger: *Rossini, l'homme et l'artiste* (traduit de l'allemand en 1858. August Schnee, éditeur).

Comment parut l'une des plus belles feuilles de la couronne de lauriers

L'autre auteur est un homme du Nord doué d'un esprit pétillant, ainsi que l'atteste la lettre d'envoi (publique) de l'écrivain E. M. Œttinger au compositeur[175]: "Vous souvient-il, glorieux maestro, d'un jeune Allemand, qui, au mois d'avril 1830, vous fut présenté à Paris par M. Castil-Blaze, et qui vous apportait – *illustrissimo Dio della musica* – tout un monde de compliments affectueux, un petit bonnet de velours vert et une lettre de recommandation sur papier rose de la part de la signora L. M…i de Munich? Vous souvient-il de ce jeune homme, qui bientôt vous inspira tant d'amitié, que vous lui donnâtes une chambre dans votre maison, une place dans votre loge, et, ce dont il fut beaucoup plus fier, un petit coin dans votre cœur? À cette époque celui qui écrit ces lignes avait le bonheur de s'asseoir tous les jours à côté de vous devant le feu pétillant de votre cheminée, et de se réchauffer bien moins à la flamme de l'âtre ronflant qu'aux étincelants rayons de votre joyeuse humeur. Comme j'écoutais, lorsque le susdit petit bonnet de velours sur la tête, vous me racontiez quelque scène, quelque trait, empruntés aux *ghiribizzi* (lubies) bariolés de votre vie! (...) car un homme placé aussi haut que Joachim Rossini dans l'opinion de ses contemporains, ne peut gagner à ce que l'on montre son aimable caractère tel qu'il est *sans rouge et sans voile*. Voilà ce que j'ai fait, et si c'est un péché, je m'imposerai la plus dure de toutes les pénitences, en me condamnant à n'entendre pendant deux ans aucun de vos divins opéras. En cas que je ne survive pas à cette épreuve, daignez – *Hélios de l'Italie* – accorder une larme d'absolution."

Voici donc les propos culinaires mêlés aux transports sonores que rapporte ce confident enthousiaste:

"*Le Barbier de Séville*, d'après l'opinion des juges les plus compétents, est l'une des plus belles feuilles de la couronne de lauriers de *l'Orphée de Pesaro*, qu'un poète allemand appelle l'*Hélios de l'Italie*. Tout l'opéra ressemble à un bengali aux mille couleurs, qui au lever de la souriante aurore a baigné son chatoyant plumage dans l'éblouissante rosée des fleurs; chacune de ses notes est une perle liquide qui tremble sur une feuille de rose. La partition tout entière semble avoir été écrite au milieu de l'ivresse du vin de Champagne; chaque morceau, chaque mesure de cet opéra jaillit et perle, écume et pétille, comme la liqueur vermeille de l'œil-de-perdrix. On savoure cette musique comme une bouteille de Cliquot, et l'on se sent étourdi par le gaz piquant de ces suaves mélodies, par la mousse étincelante de ces rythmes dont le gazouillement voluptueux ravit et transporte. Rossini n'eût-il écrit que *Le Barbier de Séville*, ce seul opéra suffirait pour lui assurer une des premières places parmi les plus fameux compositeurs de tous les temps. Et cependant cette délicieuse musique n'obtint qu'un demi-succès lors des premières représentations qui furent données à Rome. Le public s'était divisé en deux grands partis, les Paesiellistes et les Rossiniens, qui, à l'instar des anciennes factions des Neri et des Bianchi, des Guelfes et des Gibelins, s'étaient déclaré une guerre implacable. Les adversaires de Paesiello élevaient Rossini jusqu'au ciel; ceux de Rossini proclamaient la supériorité de Paesiello,

décédé depuis quelque temps. À cette époque, l'ancienne et la nouvelle musique italienne se livrèrent un combat à outrance, dont le sort ne fut décidé que plus tard à Paris; le compositeur vivant triompha du compositeur mort. Paesiello reposait dans les entrailles de la terre, et Rossini était au zénith de sa gloire dont les rayons, semblables à ceux du soleil, se répandaient sur l'univers entier. Rossini écrivit alors à la signora Colbran, avec laquelle il entretenait une correspondance secrète: – Je voudrais que ma belle amie fût actuellement à Rome, afin d'être témoin de mon triomphe. De jour en jour, mon *Barbier* trouve ici plus de sympathie, et il sait si bien s'insinuer dans les bonnes grâces des adversaires même les plus déclarés de la nouvelle école, que, malgré eux, ils aiment de plus en plus ce joyeux compère. La nuit on entend dans toutes les rues la sérénade d'Almaviva; le grand air de Figaro – *Largo al factotum* – est le cheval de parade de toutes les basses; la cavatine de Rosine – *Una voce poco fa* – est le chant du soir avec lequel toutes les belles vont se mettre au lit, et le matin elles se réveillent en fredonnant – *Lindoro mio sarà* –".

Après le champagne, la salade, mais où sont les huîtres?

"Mais, chère Angélique, voici qui vous intéressera plus que mon opéra. J'ai inventé récemment une nouvelle salade – à la grande joie de tous les gastronomes. Je m'empresse de vous en communiquer la recette. Prenez un plat, mettez-y de l'huile de Provence, de la moutarde anglaise, du vinaigre de France, un peu de jus de citron, du poivre et du sel, remuez le tout jusqu'à mélange complet, et assaisonnez-le de fines tranches de truffes. Ces dernières procurent à la salade une saveur qui jette le gourmand dans une profonde extase. Le cardinal secrétaire d'État, dont j'ai fait dernièrement la connaissance, m'a donné pour cette découverte sa bénédiction apostolique. Mais pour revenir au *Barbier*... dans le deuxième acte qui, à franchement parler, est plus faible que le premier, ce qui plaît le plus, c'est le duo entre le comte déguisé en maître de chant et le docteur Bartolo – *Pace e gioia* –; l'air du vieux tuteur – *Quando mi sei vicina?* – dans lequel j'ai persiflé l'ancienne école, et la fin du trio entre Rosine, Almaviva et Figaro – *zitti, zitti, piano, piano*. Ce qui plaît le moins, c'est le quintuor (sic), où le fiévreux Basile s'en va et revient ensuite.

J'avoue moi-même de grand cœur que le quintuor de Paesiello est bien plus simple et plus gracieux que le mien. – Ne manquez pas, chère Angélique, de vous convaincre le plus tôt possible de l'excellence de ma nouvelle salade. J'ai appris avec un plaisir infini, ma chère Colbran, que vous avez pris sous les ailes de votre protection la fiancée de mon jeune ami. Maître Elleboro se porte bien, et il fait de si jolis progrès qu'il vous surprendra. Le gaillard me charge de déposer un baiser sur votre main et un autre sur la bouche de sa Francilla. En somme, je m'amuse passablement ici; j'obtiens auprès des Romaines plus de succès que je ne le voudrais; mais ce qui me désespère, c'est que dans cette ville les bonnes huîtres sont rares, pour ne pas dire introuvables. Lorsque, dans votre divine Naples, vous savourez de fraîches et délicieuses huîtres, ne manquez pas, je vous supplie, de penser à moi.

P.S. J'allais oublier la chose la plus importante. J'ai commencé, il y a peu de temps, un nouvel opéra. J'espère vous l'apporter complètement achevé. Jusque-là n'oubliez pas tout à fait votre G. Rossini."

Pour Rossini qui se joue de la vie comme on joue au chat et à la souris, qui fait son métier de compositeur comme on mélange une salade, qui sait charmer en bavardant, qui aime se faire aimer en adorant s'amuser de tout, mettre en fable et mettre en musique sont une même opération mentale. Stendhal et Œttinger, ne craignent donc pas d'affabuler. Stendhal, dans la note reproduite à la page 412, classe les degrés de la noblesse pour ne pas être accusé de manque de délicatesse envers Rossini; Œttinger plaisante du petit péché de raconter des histoires et du grand malheur de se priver d'écouter les opéras du maître de Pesaro. Qu'importe! Il y a un tel goût de la facétie qui rejoint une telle joie de vivre que le vrai et le faux coexistent comme des intimes, que l'amour surpasse l'admiration quand toute inclination est à la fois une force puissante de narration et une avidité pour la bonne chère.

Ce Comte Ory n'a peur de rien

Rossini: *Le Comte Ory*

La comtesse: Ces dames sont-elles nombreuses?
Dame Ragonde: Quatorze.
La comtesse: C'est beaucoup!
Dame Ragonde: Mais quel air! quel maintien!
La comtesse: Leur âge?
Dame Ragonde: Quarante ans.
La comtesse: Leurs figures?
Dame Ragonde: Affreuses! Le comte Ory n'a peur de rien.

Acte II, scène 2

Servir

L'ancienne sève de la romance s'est perdue dans le vaudeville de Scribe, hormis le second couplet utilisé à la scène 4 de l'Acte I et dans lequel le mot "chasse" est, hélas! remplacé par le mot "gloire".

"Le comte Ory, châtelain redouté,
Après *la gloire* n'aime rien que la beauté."

Cette vigueur de la romance, cette verdeur plus exactement, a pratiquement disparu du livret de l'opéra-bouffe où cette fois il ne reste à la scène 10 du second acte que le vers nian nian, le plus que niais:

"Amour me berce et ne puis sommeiller".

C'est, dès lors, le désir qui s'est caché, qui s'est enfui de l'instinct. Dans la romance, il est clamé et consommé.

"Ory veut désennuyer les nonnes; la peau d'Ory grille de trouver la pie au nid; l'abbesse est embrassée et pousse un plus grand cri..."

Dans le vaudeville et l'opéra-bouffe le désir est maquillé, il est poudré, il est vêtu par ce qui n'est que de la péripétie dans la romance: *le conseil* du page, *la pitié* qu'inspirent des nonnes aux abois, *le déguisement* en pèlerines. On passe du substantif et sustentant désir aux voluptés dangereusement spirituelles du verbe *servir*. La péripétie appartient bien à la périphérie.

Les lointains maris sont allés convertir les infidèles (les étrangers) comme le tout proche amant viendra conquérir l'infidèle (la femme). Serviteur de la foi proclamée là-bas, séducteur ou chevalier servant de la pécheresse inavouée ici. En ouvrant la porte de l'ermitage (comme les maris œuvrent pour les bienfaits de la Providence), le prétendu saint homme ouvre en même temps les vannes de besoins inépuisables. Il se produit une sorte d'assemblage implicite. La puissance divine entraîne le don… C'est d'ailleurs ce que dit le compagnon de folies du comte dans la formulation à double sens de ses premières paroles dans l'opéra-bouffe: "Lorsqu'on rit de ma puissance, c'est le ciel que l'on offense." Cette agrégation est une vraie sentence de diable, n'est-ce pas?

Il ne reste plus au faux ermite qu'à se déguiser en pèlerine pour venir boire aux sources de cette identification particulière de l'épouse avec l'époux, à laquelle s'ajoute un élément irréductible, délicieux et douloureux: le charme de l'autre. Dans le vaudeville, Ursule, la demoiselle d'honneur de la comtesse, dit: "Je ne suis point curieuse… mais je voudrais bien le voir une fois dans ma vie, ce comte Ory." Claire, une dame faisant partie de la suite de la comtesse, ajoute: "Et moi aussi." L'homme au service de Dieu vient donc unir, une union qui n'a peur de rien elle aussi: par *la conversion, la conversation* et *la consommation (empêchée)*. La femme elle aussi se percevrait-elle comme adversaire de son mari dans l'intimité qu'elle lui jure: l'*étrangère* à convertir, *l'amoureuse* à distraire et par Dieu, béni soit-il, *la perverse* à satisfaire? Serait-ce un combat domestique contre le prosélyte menacé intérieurement par son fanatisme conjugal...?

Rire

C'est l'effort de spiritualisation du désir qui est mis en scène dans le vaudeville et dans l'opéra-bouffe. C'est par l'obstacle d'un homme qui est confondu par un autre homme que ce processus se reproduit, que la femme est faussement soulagée et l'homme faussement consentant. Qu'est-ce qui nous fait rire immédiatement dans ces ouvrages? Ce sont ces brisures successives. D'abord le page Isolier est confondu par le comte; puis, Raimbaud, le compagnon de folies du comte, ayant été reconnu par le gouverneur, le comte à son tour est confondu par le gouverneur. Enfin, alors qu'il est à bout touchant dans son entreprise, le comte est confondu par son page Isolier. L'interruption de la progression réjouit le sentiment de spiritualité, il éloigne l'envahissement du désir. Et c'est étrangement cela qui fait rire! Faut-il se demander, alors, si le rire n'est pas associé exclusivement à cet aspect mécanique et à ce caractère répétitif? Un quelconque processus qui nous ferait rire de ce rire précédent existe-t-il?

Il y a effectivement un phénomène assez curieux dans le livret qui peut être l'origine d'un effet comique plus subtil. Quelqu'un qui est reconnu et qui ne peut poursuivre dans son entreprise est un amusement un peu court, particulièrement dans le domaine du cœur.

Qui est installé sur le plateau dès la première scène de l'Acte I dans l'opéra bouffe? Raimbaud, le compagnon de folies du comte Ory, Alice, une paysanne, et d'autres paysans et paysannes. Lors de sa seconde intervention, Raimbaud "cache sous son manteau son habit de chevalier", précise Scribe dans ses didascalies.

Est-ce à dire que les protagonistes précités, ces rôles secondaires – Alice avec les figurants – qui sont aussi des figures sociales peu prépondérantes, savent que Raimbaud est un gros malin, qu'il a l'honneur de servir un ermite dont on se doute qu'il pourrait bien être un drôle de sire. D'ailleurs le texte le précise; après avoir dit: "J'ai l'honneur de le servir", Raimbaud déclare: "Vous riez..." Pourquoi rient-ils? Certainement parce qu'ils ont deviné quelque chose et qu'ils vont tous jouer une comédie; ou plutôt faire de cette comédie une nouvelle comédie. En particulier Alice qui se jouera de Ragonde (scène 2 de l'Acte I), de la comtesse et du jeune page Isolier,

(*) Article paru dans le programme du Théâtre Municipal de Lausanne en décembre 1996.

notamment dans la scène 5 de l'Acte I. Sans parler de l'ensemble des jeunes filles qui se sont toutes introduites dans l'ermitage et qui sûrement n'en sont point sorties comme elles s'en sont allées (fin de la scène 3 de l'Acte I, selon les indications de Scribe). Il y a dès lors, à la supercherie du comte et de son compagnon Raimbaud, bon à boire et beau à ne rien faire, à la lourdeur de ce lascar de gouverneur, à peine bon à surveiller et tout juste capable à être suiveur, une façon de regarder avec humour les comportements figés et convenus, presque en gelée de la tourière et de la comtesse enfermées dans leur castel, à rigoler de ce frétillant petit page, resté bien plus coquin dans le vaudeville – "avec cet air câlin, qui ne le prendrait pour l'ingénuité même", dit la comtesse – que dans l'opéra-bouffe, là où il se prend pour un grand: non seulement donneur de sages conseils, mais surtout donneur de sottes leçons.

Travestir et confondre autrui ne servent pas uniquement à montrer la nature de ce qui est dissimulé ou de qui prend la place de qui. Cela sert aussi à révéler le véritable comportement, apparemment naturel des autres, de celle ou de celui qui ne saurait vouloir se cacher.(*)

L'Italienne à Alger

De l'eunuque comme héros

Rossini: *L'Italienne à Alger*

C'est une grande question parmi les hommes, de savoir s'il est plus avantageux d'ôter aux femmes la liberté que de la leur laisser.

Montesquieu: *Lettres persanes* XXVIII

L'amour n'est pas le même à Bologne et à Kœnigsberg

En 1813, lorsque *L'Italienne à Alger* est créée à Venise, Stendhal se trouve dans la Cité des Doges et rapporte que "Rossini vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens, c'est qu'ils veulent avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans *L'Italiana*, jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère, et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens."

Qu'y a-t-il de si gai et de si peu pédant dans cet ouvrage? Il convient d'abord d'observer une symétrie dans laquelle se conjuguent l'artifice propre aux situations croisées (mécanisme apparent de la farce) et la moralité une et indivisible (filigrane d'une vérité apodictique). D'une part, Elvira, la femme de Mustafà, délaissée dès le début de l'opéra par son mari, cédée à Lindoro, est reprise par son époux qui fait amende honorable à la fin de l'œuvre: *Torno a te. Deh! mi perdona…* (Je reviens à toi. Je t'en prie! Pardonne-moi...). D'autre part, Isabella, l'amour de Lindoro, éloignée de celui-ci par un destin qui le rend captif de Mustafà, est livrée à ce dernier, le bey d'Alger, puis sauvée, s'échappant avec son bien-aimé pour faire triompher l'amour et le sentiment de la patrie: *C'invitano adesso la patria et l'amor* (la patrie et l'amour à présent nous appellent).

"Passion", comme désir et déchirement;" séparation", volontaire et fatale; "réconciliation", comme leçon des sens et retrouvailles du cœur spiritualisées par l'identité italienne, telle est la déclinaison d'un enfermement sécrété par la fidélité, la valeur normative incontestable. Cet enfermement va être mis en confrontation avec les rigueurs du harem conçu par l'homme (son pouvoir tyrannique à l'égard du sexe opposé) et avec l'androcée – terme pouvant désigner une forme de polyandrie. Celui-ci, sérail masculin que la femme entretient par le recours à des amants – l'empire naturel et menaçant du sexe faible –, est certes un espace muni de plus subtiles chaînes, mais tant le harem que l'androcée appartiennent à un enfermement dont la valeur est contestable et l'attrait irrésistible, deux critères qui définissent l'artifice. Il ressort que l'écart infligé aux protagonistes, ici par le rejet affectif (Mustafà et Elvira), là par la distance géographique (Lindoro et Isabella), et le rapprochement rendu possible dans l'action théâtrale, sont en réalité quelque chose de secondaire dans le principal, de frivole dans le sérieux, de très vénitien. À cet égard tous les personnages pourraient être des enfants farceurs de la lagune s'adonnant à une mascarade. Ces rejets et

(176) Aimer la musique comme on l'aime à Venise
Écouter *L'Italienne à Alger*
... Remarquez que je parle toujours de la musique et jamais des paroles, que je ne connais pas. Je refais toujours, pour mon compte, les paroles d'un opéra. Je prends la situation du poète, et ne lui demande qu'un seul mot, un seul, pour me nommer le sentiment; par exemple, je vois dans Mustafà un homme ennuyé de sa maîtresse et de ses grandeurs, et en sa qualité de souverain, ne manquant pas de vanité. Peut-être que l'ensemble des paroles me gâterait tout cela. Qu'y faire? Il vaudrait mieux sans doute que Voltaire ou Beaumarchais eussent fait le libretto; il serait charmant comme la musique; on pourrait le lire sans se déchanter le moins du monde. Mais comme les Voltaire sont rares, il est heureux que l'art charmant qui nous occupe puisse se passer si bien d'un grand poète. Seulement, il ne faut pas avoir l'imprudence de lire le libretto. À Vicence, je vis qu'on le parcourait la première soirée pour prendre une idée de l'action; à chaque morceau, on lisait le premier vers qui nomme la passion ou la nuance de sentiment que la musique doit peindre. Jamais, durant les quarante représentations suivantes, il ne vint à l'idée de personne d'ouvrir ce petit volume couvert de papier d'or. Madame B*** , à Venise, redoutant encore l'effet désagréable du libretto, ne l'admettait pas dans sa loge, même à la première représentation. On lui faisait un sommaire de l'action en quarante lignes, et ensuite, par numéros 1, 2, 3, 4, etc. On lui donnait en quatre ou cinq mots le sujet de chaque air, duetto ou morceau d'ensemble; par exemple, jalousie de messer Taddeo, amour passionné de Lindor, coquetterie d'Isabelle à l'égard du bey, et ce petit extrait était suivi du premier vers de l'air ou du duetto. Je vis que tout le monde trouvait cette idée fort commode. C'est ainsi qu'on devrait imprimer des libretti pour les amateurs… en vérité, je ne sais quel mot prendre pour éviter l'orgueil… pour les amateurs qui aiment la musique comme on l'aime à Venise.
Stendhal

ces rapprochements, conséquences d'une leçon d'amour au bey d'Alger à la façon de nos mœurs, d'une part, et de la constance érigée en vertu par la mentalité domestique dominante, illustrée par le couple d'Italiens, d'autre part, pourraient être perçus comme éléments fondateurs et téléologiques. Ce serait méconnaître la prépondérance du superficiel, qualité suprême donnant la primauté à ce qui est gai, ce qui est sans lourdeur métaphysique, cela même dans des circonstances graves et très physiques. La moquerie des valeurs et le sérieux accordé à la fidélité comme vérité a priori passent par les aléas humains, trop humains, de l'artifice, source à la fois d'ironie et de grandeur.

Voilà pourquoi Stendhal a affirmé que "les Vénitiens veulent avant tout des chants agréables et plus légers que passionnés".(176) Parce que, selon cet auteur, l'amour n'est pas le même à Bologne et à Kœnigsberg, la passion et la mélancolie propres aux gens du nord n'y absorbent pas l'âme totalement; "l'amour est beaucoup plus vif en Italie, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière en un instant: c'est une fureur; or la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence". C'est ainsi qu'est chanté *C'invitano adesso la patria e l'amor* par Isabella et Lindoro ensemble, parce que les deux mots "totalitairement", n'en font qu'un. Or, cela va sans dire, cette fureur est futile, elle prête à rire et non au commentaire. L'éloge du superficiel comme hommage à la gravité, telle est la disposition d'esprit qui séduit Stendhal et nous tous avec lui. Cette fureur comme excès de toutes les forces est à la fois l'ingrédient de l'artifice et le prétexte de la vérité irréfutable. Voici pourquoi il déclare: "Ce qui caractérise ce chef-d'œuvre, c'est l'extrême rapidité et l'absence d'emphase. Il est impossible de dire plus en moins de mots; mais comment faire entendre ces choses à des gens qui font attention aux paroles?"(177)

De si sensibles eunuques

Dérision et déraison: tout, dans cet ouvrage, peut être appréhendé au moyen de ces deux seuls mots.

"Jamais passion n'a été plus forte et plus vive que celle de Cosrou, eunuque blanc, pour mon esclave Zélide: il la demande en mariage avec tant de fureur que je ne puis la lui refuser (…) Que veut-elle faire de cet infortuné, qui n'aura d'un mari que la jalousie; qui ne sortira de sa froideur que pour entrer dans un désespoir inutile; qui se rappellera toujours la mémoire de ce qu'il a été, pour la faire souvenir de ce qu'il n'est plus; qui, toujours prêt à se donner et ne se donnant jamais, se trompera, la trompera sans cesse et lui fera essuyer à chaque instant tous les malheurs de sa condition? Eh quoi! être toujours dans les images et dans les fantômes! Ne vivre que pour imaginer! Se trouver toujours auprès des plaisirs, et jamais dans les plaisirs! Languissante dans les bras d'un malheureux, au lieu de répondre à ses soupirs, ne répondre qu'à ses regrets! (...) Je t'ai ouï dire mille fois que les eunuques goûtent avec les femmes une sorte de volupté qui nous est inconnue; que la nature se dédommage de ses pertes; qu'elle a des ressources qui réparent le désavantage de leur

(177) Stendhal, *Vie de Rossini* (1876).
(*) "Dare martello" signifie tourmenter.
(178) Montesquieu, *Lettres persanes* (1721). Rica à Ibben, à Smyrne (lettre XXXIV).

condition; qu'on peut bien cesser d'être homme, mais non pas d'être sensible; et que, dans cet état, on est comme dans un troisième sens, où l'on ne fait pour ainsi dire que changer de plaisirs."

(Du sérail d'Ispahan,
le 5 de la lune de Chalval, 1713).

Cette subtile transmutation des plaisirs, que Montesquieu avait magnifiquement décrite, s'exprime dans le rire, après qu'on a conçu que déraison n'est pas le contraire de la raison, mais un autre plan de la perception, oui, un autre sens. Dans le rire, par exemple la dérision provoquée par une simple formule rythmique, reprise en diminution, afin d'évoquer en Mustafà la force et la faiblesse du dompteur désireux de se faire dompter: *Viva, viva il flagel delle donne, Che di tigri le cangia in agnelle* (Vive, vive le fléau des femmes, Qui les change de tigresses en agnelles), d'une part, et: *Uno stupido, uno stolto Diventato è Mustafà* (Mustafà est devenu stupide et un imbécile), d'autre part. Celui qui piétine chez les femmes les manières et la beauté ne le fait que parce qu'il espère être lui-même sous l'emprise, être enfermé dans une dépendance, mais une dépendance qu'il s'inflige à lui-même par l'imagerie qu'il se donne d'une étrangère: *Ho una gran voglia D'aver una di quelle Signorine, Che dan martello*(*) *a tanti cicisbei* (J'ai une grande envie d'avoir une de ces Demoiselles qui excitent tant de galants).

Le besoin de soumettre et le désir de n'être pas soustrait à l'empire des femmes sont complémentaires. Comme la plupart des hommes en leur maison, Mustafà ne connaît pour gouverner qu'une alternative: ou réduire l'arrogance des femmes, leur vain étalage, dit-il, en les confinant au sérail, car "il faut avouer que le sérail est plutôt fait pour la santé que pour les plaisirs: c'est la vie unie qui ne pique point; tout s'y ressent de la subordination et du devoir; les plaisirs mêmes y sont graves, et les joies sévères; on ne les goûte presque jamais que comme des marques d'autorité et de dépendance."(178) Ou participer à l'androcée, c'est-à-dire être la victime consentante de ses plaisirs et de ses folies en acceptant les caprices et les ruses qui font les charmes de la maîtresse. Ainsi, lorsque Taddeo est menacé d'être empalé par Mustafà, la belle Isabella protège son pseudo-oncle et soumet son soupirant souverain, puis s'exclame: *Caro, capisco adesso Che voi sapete amar* (Mon cher, je vois à présent Que vous savez aimer). Ces délices de la rivalité et des transports masculins "à vue" conduisent à d'étonnants reflets: Isabella propose à Mustafà que Lindoro soit son esclave à elle et, tandis que le bey oppose un refus – puisqu'il a choisi lui-même cette place dans ces jeux de miroirs où l'un se voit à la place de l'autre –, elle proclame: *Voi non sapete amar* (Vous ne savez pas aimer).

Tout cela nous amène à constater qu'Isabella est une figure du double de Mustafà et qu'il appartient aux eunuques, à travers l'aspect comique de l'initiation finale dont le grand ordonnateur est Taddeo, consacré lieutenant du bey et portant le titre de Kaimakan, de révéler à Mustafà un monde qu'il méconnaît. Un monde que le cocu sur terre et l'eunuque, pour le royaume des cieux, ont en partage.

(179) J.-L. Martinoty, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque,* page 261 (1990).

Au sens où il est dit, au chapitre XIX, v. 12 de l'Évangile selon Matthieu: *Il y a trois espèces d'eunuques. Ceux qui le sont dès le ventre de leur mère, ceux qui le sont devenus par les hommes, et ceux qui se sont rendus tels eux-mêmes, à cause du royaume des cieux.* Au sens où le rituel des Pappataci le manifeste à son tour, puisque la *pappa* fait partie du langage familier des enfants pour parler du repas et que *tacere* est le verbe utilisé pour évoquer l'époux qui ne réagit pas aux infidélités de son épouse. Ce monde est une sortie de l'enfermement par les voies de la dérision et de la déraison. C'est un monde de la plus profonde transparence dans la plus inattendue légèreté.

Du miroir au regard

Isabella, double de Mustafà? Qu'est-ce à dire? Il suffit d'observer comment s'exprime Isabella: *So a domar gli uomini Come si fa. Sian dolci o rudivi, Sian flemma o foco, Son tutti simili* (Je sais comment on fait Pour dompter les hommes. Qu'ils soient doux ou rudes, Flegme ou feu, Ils sont tous pareils). Elle connaît l'art d'apprivoiser les hommes, l'art de les cloîtrer dans le peu de bonheur que peut leur procurer une jolie femme. S'il faut dompter l'orgueil des dames, pour Mustafà, il faut flatter la bêtise des messieurs, pour Isabella. Comment traite-t-elle ses amoureux? *Sciocco amante è un gran supplizio* (Un amant stupide est un grand supplice); elle les nomme *briccone* (coquin, fripon), *babbeo* (sot, nigaud, dandin); elle se rit de Mustafà en chantant: *In gabbia è già il merlotto, Né più mi può scappar* (Le merle est déjà dans la cage, Il ne peut plus m'échapper) (...) *Vedrete come A Mustafà farò drizzar la testa* (Vous verrez comment Je ferai redresser la tête à Mustafà). Elle prétend ne pas avoir peur des hommes. Et lorsqu'elle est faite prisonnière, lorsqu'elle sait le sort qui lui est réservé auprès d'un bey, elle oppose la fatalité de ce qui est réel et, en cela, ne désespère pas de son pouvoir: *Sarà quel che sarà. Io non mi voglio Per questo rattristare* (Se passe ce qui doit se passer. Je ne veux pas M'attrister pour cela). Assez d'exemples: *Sono le mogli Fra noi quelle che formano i mariti* (Ce sont les femmes Chez nous qui forment les maris) est le pendant féminin du comportement masculin caractérisé par Mustafà et décrit par les eunuques: *Chi non sa soggiogar queste belle Venga a scuola dal gran Mustafà.* (Que celui qui ne sait pas dompter ces belles prenne des leçons auprès du grand Mustafà).

On a fait le rapprochement entre la cérémonie turque mise en musique[179] par J.-B. Lully pour anoblir Monsieur Jourdain en Mamamouchi (et qui constitue le quatrième intermède du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière), d'une part, et l'intronisation de Mustafà accédant au rang de Pappataci par le grand maître et digne dadais Taddeo, d'autre part. Dans le rituel auquel il est soumis, Monsieur Jourdain se fait bâtonner: *Darà, darà bastonarà, bastonarà bastonarà*, le Mufti lui précisant en sus: *Non tener onta: Quest'a star l'ultima affronta.* Au cinquième acte, qui suit immédiatement l'intermède musical et dansé, Monsieur Jourdain exige le respect de son épouse, reprend le jargon dont il a été nourri afin d'en imposer à Madame son épouse, laquelle craint que son mari ait perdu l'esprit. S'il y a une ressemblance dans la progression comique par la

soumission et l'appropriation, donnant à la naïveté le salaire de la vanité, Monsieur Jourdain, après la parodie, reste ce qu'il est. Ce n'est pas le cas de Mustafà. Jourdain est adopté, son turban l'enfle dans la dignité. Mustafà, à coup sûr, est transformé intérieurement dans la gravité que le côté bouffon de la cérémonie dissimule au moment où il reprend les formules initiatiques: *Mangia e taci. Pappataci. Mangia e taci. Di veder e non veder, Di sentir e non sentir, Io qui giuro e poi scongiuro Pappataci Mustafà* (Mange et tais-toi. Pappataci. Mange et tais-toi. De voir et de ne pas voir, D'entendre et de ne pas entendre, Je jure ici et je conjure, Moi, Pappataci Mustafà). Plus qu'à l'emprise féminine, plus qu'au désir renouvelé du mâle, tous phénomènes qui l'obsèdent, le bey Mustafà, en étant convié comme spectateur, non comme un vulgaire voyeur, aux ébats classés d'Isabella et de Lindoro, accède au détachement amoureux pour le surcroît d'amour que l'esprit donne au cœur. Il est possible, d'ailleurs, qu'il se moque de ses testeurs lorsqu'il dit et redit: *Ho capito, ho capito, Saper far meglio di te* (J'ai compris, j'ai compris, Savoir faire mieux que toi).

Au sujet d'Isabella, Mustafà a certainement compris ceci: *L'ambizion mi pare Che possa tutto in lei. Per questa via La piglierò* (Il me semble que c'est l'ambition qui peut tout en elle. Par celle-ci Je la prendrai). Mais c'est surtout par rapport à lui-même qu'il a perçu quelque chose de nouveau. Le changement survient non seulement par elle, mais par cette constante poursuite de l'enfermement dans l'androcée, dans le sérail, dans le couple de plâtre que forment Isabella et Lindoro, dans la complicité des femmes lorsqu'Isabella poussa Elvira à rejoindre Mustafà pendant la scène du café: *Colla sposa sia gentile…* (Sois gentille avec l'épouse). Enfin, ce changement s'apprend puissamment dans l'enfermement ultime et libérateur que procure le rituel du Pappataci. Le bey d'Alger s'est évadé alors d'un monde clos, il a ressenti, au moment de cette trouée, ce passage convoité – qui lui offre la lumière inexhaustible du désir –, il a joui d'une adhésion rétroactive aux élans d'amour d'Elvira. Lorsque cette épouse prononça la phrase sublime d'une femme qui l'aime en dépit des chaînes, en dépit des mauvais traitements, en dépit du rejet. D'une femme qui osa manifester la surabondance du cœur alors qu'elle était sur le point d'obtenir sa liberté, tandis que Lindoro, avec elle, se sentait pris dans une maudite embrouille (quoique bienvenue pour l'ardeur de ses sens et son désir de retour au pays): *Io sarò sciocca e matta… Ma l'amo anco!*; puis: *Almeno Che io possa anco una volta, Riveder Mustafà. Sol questo io bramo* (Je suis sans doute bête et folle. Mais je l'aime encore. Au moins, Qu'encore une fois je puisse Revoir Mustafà. C'est tout ce que je désire).

Cendrillon Vénus

Cendrillon et Vénus

Prokofiev: *Cendrillon*
Schoeck: *Venus*

Qui, à l'âge adulte, a lu *Cendrillon* ou *La petite pantoufle de verre*? On nous a raconté cette histoire. Nous avons vu le film, le dessin animé [curieuse appellation] qui évoque une petite part d'un destin. On prétend connaître le conte. On croit revoir les images qui semblaient l'illustrer et pouvoir l'identifier à la mémoire des mots-souvenirs de l'enfance (mais, confusément, nous savions très tôt que rien ne serait jamais conforme à ce que nous avions su distinguer naguère). Garde-t-on alors à l'esprit, aujourd'hui, ces trois choses toutes simples? Premièrement: quelle est la date de parution de cette œuvre enchanteresse? 1697, une époque astronomiquement éloignée de la perception que nous avons nous-mêmes de notre enfance. Comment, d'ailleurs, pouvait-on adhérer dans un présent si manifeste à une narration si lointaine dans le temps? Secondement: pourquoi Cendrillon se nomme-t-elle ainsi? Le texte le dit lui-même, avec une association de mots précis et délicieusement charnels: "Lorsqu'elle avoit fait son ouvrage, elle s'alloit mettre au coin de la cheminée et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appeloit communément dans le logis *Cucendron*". Troisièmement: quelles sont les deux moralités que Charles Perrault a tirées en conclusion à son petit chef-d'œuvre? L'une fait dire que "*la bonne grâce* est le vrai don des fées; sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout." L'autre proclame ceci: esprit, courage, naissance, bon sens et autres semblables talents "pour votre avancement seront choses vaines si vous n'avez, pour les faire valoir, ou *des parrains*, ou *des marraines*".

En songeant de nos jours à ces trois choses toutes simples et aux interrogations qu'elles posent, nous pouvons faire ou refaire l'expérience de la beauté comme une expérience personnelle de l'amour. L'adhérence à ce je ne sais quoi d'immémorial, qui perd sa temporalité ou plutôt fixe une présence pour l'éternité, est le propre de l'amour, est le signe de la beauté, l'imprégnation de Vénus telle que Racine la chante dans la scène 3 du premier acte de *Phèdre*, vers célèbre dont se souviendra Mérimée lorsqu'il écrira sa *Vénus d'Ille*: "C'est Vénus tout entière à sa proie attachée." Eh bien, le charme de Cendrillon qui se répand dans l'oreille du petit enfant à l'écoute, cette navigation intérieure, l'envoûtement, est l'aventure de Vénus et de sa proie. En se penchant sur la seconde source d'étonnement, celle de la nomination de Cendrillon, il y a lieu de rapprocher le fils du roi comme manifestation de la splendeur et comme rayonnement de l'amour à une si vilaine Cucendron ("Tu as raison, on rirait si on voyait *un* Cucendron aller au bal", disent ses sœurs à Cendrillon), de rapprocher le prince et Cendrillon comme Vénus est donnée à Vulcain, le plus difforme des dieux, autre association dont Mérimée s'est servi lorsqu'il note dans sa nouvelle: "Malgré toute ta beauté, ton air dédaigneux, tu auras un forgeron, un vilain boiteux pour amant." Le beau et futur roi aura *une vilaine Cucendron* et dans ce nom de feu et de flammes, il y a également toute la puis-

sance de l'Aphrodite Pandémos, la Vénus vulgivaga, la courtisane ou la prostituée au bas du dos brûlant, Vénus callipyge. Mais c'est la troisième question, celle des moralités, qui est la plus belle à exposer et la plus douce à retenir en soi. Il se peut qu'il y ait un lien entre l'état de Cendrillon "qui nettoyoit la vaisselle et les montées, qui frottoit la chambre de madame et celles de mesdemoiselles ses filles, (...)"; un lien entre le simple fait d'être elle-même et de pouvoir ainsi jouir d'une marraine. De se situer hors des parures et des convoitises propres à ses sœurs. Je compare ceci au naturel d'Alphonse de Peyrehorade, personnage de la *Vénus d'Ille*, qui s'évade de ce bruit dont ses noces l'accaparent, rejoint le jeu de paume, s'empare de la raquette, retrousse ses manches et change de chaussures avant de confier à une statue de Vénus, comme si de rien n'était – et tout est là – l'alliance destinée à sa promise, mademoiselle de Puygarrig. L'enchaînement ultérieur du naturel et du surnaturel est comparable à l'état de servante qui devient, pour un laps de temps, l'effigie d'une princesse. Toutefois, le vrai charme, la bonne grâce dans sa plus forte évidence est *l'imprévu*, à la fois par la marraine et par Cendrillon, la possibilité de perdre une chaussure, de la laisser ailleurs et au-delà du terme arrêté à minuit; telle qu'elle devrait être et doit être: de vair comme la fourrure destinée à la noblesse; de verre également, comme la transparence de la pureté dont fait preuve la servante héroïne. De perdre cette pantoufle, mais aussi de *garder intacte* la seconde chaussure, en elle, comme témoignage du miracle de ce qui arrive par l'amour et la beauté dont Vénus est la sublime et polymorphe expression.

(*) La Chatte des Cendres, sixième divertissement de la première journée du *Pentamerone* de Basile, est le premier ouvrage publié en Occident.
L'idée de la pantoufle de vair, une fourrure que l'on nomme petit-gris, soufflée par Balzac pour affiner par homophonie le mot verre, choisi par Perrault, provient sans doute de ce rapport à la chatte.

(**) II Samuel 13 :1-22

(180) Michelet: *Mémoires de Luther.*(1845).
Extraits de *Lettres* et des *Propos de table* ou *discours familiers* (1837).

Cendrillon

Les sentiments du châtiment

Prokofiev: *Cendrillon*

Dès 1893, à Londres, les contes en rapport avec l'histoire de Cendrillon ont été recensés. À cette date, Marian R. Cox en avait déjà dénombré trois cent quarante-cinq. Bruno Bettelheim a relevé, dans sa *Psychanalyse des contes de fées* (1976), que le point principal des différences d'un conte à l'autre réside dans "les causes de l'avilissement" de Cendrillon.

Ensemble, nous allons brièvement examiner ici les effets de ces modes d'asservissement à travers deux textes parmi les plus connus: celui de C. Perrault (1697) et celui des frères J. et W. Grimm (1812). Il est dit dans le conte de Perrault que "Cendrillon *s'alloit* mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appeloit communément dans le logis Cucendron". À cette décision interne de s'approcher des cendres, les Grimm opposent l'injonction externe: "… elle n'avait pas de lit pour se coucher, mais *devait* s'étendre par terre, sur la pierre du foyer, dans les cendres et, comme elle en était toujours souillée et salie, les sœurs l'appelaient Cendrillon" [nom d'un chaudron fixe dans l'âtre].

Humiliation volontaire de l'héroïne, d'un côté, qui, selon Perrault, associe la jeune enfant aux bonnes qualités à un sobriquet; sanction qui fonde la nomination de la pauvre enfant du premier lit, selon les Grimm, et assimile Cendrillon à un objet. Il faut se demander d'emblée ce que signifie cette relation à la cendre(*). La cendre exprime un monde d'oppositions, un lien à la pureté du foyer domestique, à la personne qui garde le centre de la flamme, qui a donc le pouvoir de ranimer la flamme, qui maintient de ce fait le feu de Vesta comme le faisaient les prêtresses vierges. Les cendres sont également utilisées pour faire la lessive et pour régénérer les choses, pour le grand nettoyage collectif. À l'autre extrémité se trouve la mort, le Mercredi des Cendres, premier jour du Carême où l'on se couvre le front de cendres – comme Tamar, victime de l'inceste de son frère dans l'Ancien Testament(**) – en se remémorant ces mots: "Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris" (souviens-toi, homme que tu es poussière et que tu retourneras à la poussière). Il y a évidemment aussi le souvenir de Job qui est assis dans la cendre, le signe même du dénuement subi.

Les deux volets qui ouvrent la fenêtre intime du conte, par le simple déchiffrage des mots, sont d'une part la purification et la propreté; d'autre part la fragilité du séjour terrestre et la pauvreté de notre condition foncière, signes également de la mort omniprésente dans la vie, toute puissante dès l'origine. Fils d'Adam, Caïn, le premier né de la création, élimine son frère. Aussi Luther appellera-t-il Abel Aschenbrödel, le frère de cendres(180). Et il faut rappeler que les frères Grimm ont appelé Cendrillon Aschenputtel, naguère la fille humble en charge des cuisines, celle qui nettoie l'entrée de la cheminée, mais aussi celle qui apporte le bonheur: le ramoneur-porte-bonheur dans la mentalité superstitieuse moderne, celui que l'on va toucher parce que sa saleté nous dit quelque chose de la transfiguration des matières en fumée, de la transmutation du noir

en une invisible robe de promesses: cette saleté, précisément, qui fait le plaisir et la honte du petit enfant, à plusieurs degrés d'appréhension.

Dans la plupart des contes liés à l'expérience de Cendrillon, le père de l'héroïne désire charnellement sa fille ou, plus spirituellement parfois, il voit tout à travers les yeux de sa fille [Basile]. Tantôt la fillette veut épouser son père, elle veut qu'il soit à elle seule. Le père dépravé et la fillette possessive doivent avoir entre eux un écran pour mieux se voir et se cacher de tout ce qui est boueux, voire monstrueux, dans leurs sentiments mutuels. Perrault écrit: "il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue". Cette description est bonne pour éloigner sa fille du premier lit sans menace, pour que l'enfant se terre de lui-même et vive une conjoncture de rivalités entre femmes capable d'étouffer l'attrait fantasmé de la fille pour son père et l'inceste sublimé de ce dernier, du fait d'un tel choix comme nouvelle épouse. D'ailleurs le texte de Perrault surajoute l'emprise de cette marâtre sur le père de Cendrillon à la conclusion de la nouvelle alliance conjugale. Il est précisé d'entrée de jeu dans le conte que "sa femme le gouvernait entièrement", ce qui explique, d'une part, la cachette des rapports secrets et, d'autre part, la passivité du papa, essentiellement rapporteur de cadeaux pour tous les enfants…

Il faut sans doute découvrir dans les douceurs du père et dans la brutalité de la belle-mère autoritaire – jamais inquiétée dans le conte – les sources qui conduisent à l'éloignement et à la déchéance de Cendrillon. Des sources bouillonnantes intérieures et des flots venant apparemment de conduites extérieures. Dans l'avilissement volontaire, par l'intériorité de ce qui est perçu sous une forme merveilleuse, Cendrillon rencontre la bonne-mère, résurgence de sa maman morte, en la personne de la fée-marraine qui lui permet d'accéder au bal sous une condition interne: rentrer à l'heure, respecter ce que l'on est, une Cucendron. À l'inverse, dans la déchéance venant d'une décision de l'autre – à la lecture du conte de J. et W. Grimm –, la petite héroïne perçoit un ordre rude et rigoureux de sa marâtre: – *Tu iras au bal quand tu auras jeté et trié des lentilles dans la cendre* … Ainsi, elle accomplit à trois reprises cette tâche ingrate et finit par se soustraire à la mauvaise foi de la belle-mère en se rendant au bal par sa seule volonté et en quittant (par trois fois) la fête de sa seule initiative également, mais avec la complicité venant de forces surnaturelles. En ceci, elle apprend aussi à s'estimer, mais par le conflit qui la place dans un espace de réalité avec une autre femme et ses avatars (les demi-sœurs). Elle se respecte dès lors dans un rapport social, et tire de son avilissement les principes d'une moralité.

Tandis que, chez Perrault, il est dit angéliquement que Cendrillon maria ses deux sœurs au palais le jour même de ses noces, chez les frères Grimm, en revanche, les méchantes et fausses sœurs sont frappées par les forces surnaturelles qui les aveuglent. Cette érection des valeurs à partir d'une situation de déchéance a un aspect inquiétant autant qu'édifiant. On retrouve assurément ici des fragments de l'histoire de Jacob et d'Esaü, les jumeaux rivaux qui courent l'un après l'autre dans le ventre maternel

pour *venir au monde en premier* [laquelle des filles sera en position favorable au bal? Ce sera à coup sûr celle qui est librement aimée de sa mère comme Jacob fut aimé par Rebecca]; on retrouve l'importance du *talon* d'Esaü tenu par Jacob [les deux demi-sœurs sont mutilées par leur mère pour avoir chacune, à tour de rôle, leur pied adapté à la pantoufle de verre, une pantoufle à l'intérieur de laquelle il y a désormais du sang…]. On retrouve, enfin, cette cession du *droit d'aînesse* d'Esaü pour un plat de lentilles apporté par Jacob. Curieusement, dans la cécité des mauvaises filles, une soudaine inversion de la moralité s'opère. Elles sont punies pour être de nouvelles Cendrillon….

Des aveuglées qui deviendront un jour visionnaires pour d'autres morales!

(181) Benjamin Laroche: notice introductive présentant les œuvres complètes de Richard Brinsley Sheridan (1841).

Les Fiançailles au couvent

Imagerie et mondanité

Prokofiev: *Les Fiançailles au couvent*

– Bien qu'il ait perdu tous ses amis, je me suis laissé dire que nul n'a meilleure réputation auprès des juifs!

– Morbleu, voilà qui est vrai, mon neveu! Si le ghetto était électeur, je crois que Charles serait échevin; pardieu, nul n'y est plus populaire; Il paraît qu'il paye autant d'annuités que la tontine irlandaise, et que, quand il est malade, ils font dire des prières pour sa santé dans toutes les synagogues.

Richard Brinsley Sheridan, *L'École de la médisance*
Acte I: Joseph Surface à Benjamin Sournois

Être vu comme on ne voudrait pas se voir

Le grand-père de Sheridan était l'ami de Swift [l'auteur de Gulliver] qui accepta d'être le parrain de son fils. Bon helléniste, il traduisit le *Philoctète* de Sophocle. Lors d'un repas, un commensal lui parlait du vent d'est perdurable et source d'incessants maux de tête. Il répondit aux convives: "Que le vent souffle de l'est, de l'ouest, du nord ou du midi, l'âme immortelle n'en prendra pas moins son vol vers le lieu de sa destination." L'aïeul de Richard Brinsley s'effondra aussitôt sur ces belles paroles qui parlent du *Phédon* au plus barbare des bacheliers et, plus sûrement, qui fondent la cohérence d'une mise en scène caricaturale, fierté du préfacier.(181) Avec cette entrée en matière, comment ne pas avoir une postérité faite pour le théâtre? Il fallait une mort singulière pour le petit-fils. Elle fut écrite avec ce sens attendu de la réexposition qu'ont les biographes dont le zèle s'accroît dans la parenté imaginaire que leur plume instaure avec leur héros. Voici comment elle est racontée dans le style édifiant propre à ce début. Richard Brinsley Sheridan était assailli par les dettes. En 1809, l'incendie du Théâtre de Drury Lane, dont il était le directeur dès 1776 (et dont son propre fils avait hérité de la charge en 1806), avait précipité sa ruine. Quelques années plus tard, à l'heure suprême et solennelle, un monstre à face humaine, un officier de justice, osa venir arrêter le mourant sur son lit de douleur. Le bruit de cet événement se répandit dans le public. Londres et l'Angleterre apprirent que Sheridan était sur ce lit d'agonie et que ce dernier asile lui était disputé par un créancier. La société rougit du criminel oubli dans lequel elle avait laissé sombrer l'auteur adulé et le parlementaire naguère flamboyant. L'aristocratie s'émeut et se presse. L'or est prodigué, les guinées pleuvent sous l'effet d'un vent de remords… Mais Sheridan, sans bruit ou sous ce bruit, s'éteint. C'était en 1816: vif, on lui refusait du pain; mort, on lui fit des obsèques démonstratives, le drap mortuaire était retenu par toutes les noblesses de fortune et de talent, naguère son public, jusqu'à Westminster.

Cette manière de raconter et, surtout, de *se* raconter [le préfacier écrit son apologie vingt-cinq ans exactement après la mort de l'auteur] est précisément ce qui perdit Sheridan. En effet, la résurgence d'un genre littéraire qu'il avait détrôné se produisit de son vivant. Le public du début du XIXe siècle s'éloignait de la comédie de mœurs chère à Sheridan pour se nourrir de pathétique et de grands spectacles.

L'auteur de *l'École de la médisance* se tenait et il était tenu pour un bel esprit. C'était la typologie des caractères qui l'intéressait, non des traits distinctifs de personnages. L'homme sensible, épris de comédie sentimentale ou larmoyante, le goût pour les moralités dont la vertu et l'honneur étaient les piliers principaux, tout ce porridge de penchants avait été apparemment délaissé, remplacé par les pièces cinglantes de Sheridan. Son style était brillant par les saillies suscitant le rire et le dédain d'une société oisive, à laquelle il espérait s'agréger. En rapportant dans cette introduction deux évocations de la mort, factices et propres à engendrer l'émerveillement dans la complicité ou l'indignation dans l'émotion, *le retour du besoin de sentimentaliser toute chose* est ainsi illustré sans véritablement l'avoir escompté. Ce retour s'opérera historiquement grâce aux effets de la révolution industrielle: une bourgeoisie d'affaires se plaira à de tels transports. Il existait parallèlement une montée du courant romantique laissant s'ouvrir toutes grandes les vannes de l'intériorisation de la sensibilité. Ce phénomène lui-même contribua à affaiblir à nouveau le sentimentalisme régnant et toujours prompt à renaître.

Voir les autres et se montrer sans le vouloir

Frances Chamberlaine, né en 1724, la mère de Richard Brinsley Sheridan (né en 1751 à Dublin), était une femme de lettres dont le roman *Eugène et Adélaïde* fut traduit par l'abbé Prévost et dont une comédie, *La Découverte*, fut adaptée à notre époque par Aldous Huxley. Thomas, son époux, né en 1721, était un homme de théâtre qui devint ensuite un professeur de diction recherché par le beau monde et, bientôt, un maître du langage parlé, sujet sur lequel il rédigea plusieurs ouvrages novateurs. Parti de Dublin en 1758 pour Londres, le couple s'installa vers 1770 à Bath, ville d'eaux élégante et mondaine. C'est là que Richard Brinsley, l'un de leurs quatre enfants, fit la connaissance de celle qui allait devenir sa femme, Elizabeth, une célèbre cantatrice, la fille d'un musicien de renom: Thomas Linley (1733-1795). Avec son beau-père et (pour l'ouverture) l'un des fils de celui-ci mort à vingt-deux ans, il conçut *La Duègne*, un opéra-comique joué à Covent Garden. La même année, Sheridan avait écrit *Les Rivaux* (1775). Ses chefs-d'œuvre virent le jour dans les quelques années qui suivirent: *L'École de la médisance* (1777), *Le Critique* (1779). Sa carrière d'auteur dramatique s'effaça dès 1780, lorsqu'il s'engagea dans la politique, entra au Parlement qu'il allait quitter dans un état proche de la déchéance, en 1812. Ce sont divers éléments biographiques nécessaires à l'approche de cet homme, après l'évocation de son écriture. Toutefois, il est une autre façon d'aborder ici subsidiairement cet auteur. Lorsqu'on lit l'extrait choisi qui figure en épigraphe, on comprend la moquerie entendue et qui veut séduire encore. On relève cette manière d'ironiser en se penchant sur la réalité d'une communauté naguère privée de droits civiques. On accepte que cela soit dit… spirituel. On admet cette relation à la fonction de prêteur sans examiner qu'elle fut jadis imposée. Il est assez curieux de constater – lorsqu'on pénètre un peu dans le monde de Sheridan par la seule lecture de ses pièces – qu'il s'est

(*) En offensé, Sheridan se moque ouvertement, dans la réplique qui suit, du devenir de l'aristocratie. Et la bourgeoisie lui rendra son impolitesse en abandonnant l'infortuné directeur de théâtre, en discréditant ce politicien désargenté.
"Il fut un temps où les Anglais étaient, sur la naissance et la noblesse de race, aussi susceptibles que nous [les nobles de Séville]: mais ils ont depuis longtemps découvert que l'or est un merveilleux purifiant, et aujourd'hui, dans ce pays-là, il n'est plus question de généalogie, si ce n'est quand on achète un cheval."

senti reçu, jamais admis dans le cercle aristocratique dont il était le distrayant conteur(*). On observe qu'il s'essaya à la vie politique pour s'infiltrer, sans succès, dans une société dont il n'était pas originaire. Il ne faut pas en tirer de déductions. Car il n'y a pas de commune mesure entre cette misère de l'exclusion et la réclusion d'une population pour cause d'identité suspecte, connaissant la double humiliation de sa condition d'existence et de la représentation qui en est faite.(182) Il est plus difficile de discerner profondément les raisons qu'avait Prokofiev en 1940 (!) de s'inspirer de *La Duègne,* dont le riche juif Isaac Mendoza est le héros dupé, pantin de foire comme un cliché complaisant de salon, en un temps où a vait sonné l'heure du déclin dans l'abomination d'une humanité encline à plaisanter ainsi, d'abord sans conséquences. Prokofiev, qui aime masquer les amoureux (comme Antonio, le soupirant de Louisa), dissimule également le juif. Hormis une mélodie hébraïsante fugitive, à laquelle Mendoza est associé au début et à la fin de l'œuvre, le juif disparaît et apparaît en effet comme un opulent marchand de poissons désireux, avec son compère Don Jérôme, un vieillard fortuné (le père de Louisa, la promise), de monopoliser les pêcheries de Séville…

(182)
Telle est la fin de *La Duègne* lors de la dernière intervention d'Isaac Mendoza:

Louisa: Isaac, la ruse est permise en amour.
Il n'y a que vous pour ourdir un complot.
Antonio: Vous êtes un fin matois! Un rusé petit scélérat!
Louisa: Un peu mauvais sujet; mais rusé en diable.
Jérôme: Oui, oui, sa tante l'avait surnommé le petit Salomon.
Isaac: Que les plaies d'Égypte tombent sur vous tous! Mais me croyez-vous homme à me soumettre à une pareille imposture?
Antonio: Isaac, je vous le dis sérieusement: Ce que vous pouvez faire de mieux c'est de vous résigner à votre sort; apprenez à vos dépens que, dans l'opinion du monde, il n'y a pas de plus légitime objet de mépris et de ridicule qu'un malhonnête homme devenu la dupe de sa propre malice.
Isaac: Cela m'est égal, je n'endurerai pas ceci. Don Jérôme, c'est votre faute; pourquoi aussi persistiez-vous à me soutenir la beauté de la personne que vous aviez enfermée sous clé, pendant que je me tuais à vous dire qu'elle était vieille comme ma mère et laide comme tous les diables.
La Duègne: Que dis-tu, méprisable reptile?
Jérôme: C'est bien; – Attaque-le, Marguerite.
La Duègne: Un être de ton espèce ose parler de beauté? Un rouleau ambulant! – un corps qui doit tout ce qu'il est à l'hydropisie – des yeux pareils à deux grillons morts dans une huche de pâte de pain bis! – une barbe comme un artichaut, avec un museau ridé qui ferait honte à la momie d'un singe.
Jérôme: Bravo, Marguerite!
La Duègne: Mais je te ferai savoir que j'ai un frère qui porte une épée, et si tu ne conduis pas convenablement avec moi (...)
Isaac: Que le feu d'enfer brûle ton frère et toi! Pour éviter ta présence, je m'enfuirai s'il le faut jusqu'à Jérusalem.

Les Fiançailles au couvent

La mémoire des pierres vivantes et le soutien des hommes de cœur

Prokofiev: *Les Fiançailles au couvent*

Le combat d'un Genevois, aidé par le fils de Sheridan

Le quartier de la place Neuve est pourvu de bâtiments dont les activités sont vouées à l'art. Ces édifices sont également associés à des personnalités qui les ont voulus ou dont la fortune léguée à la Ville de Genève a permis leur construction.

Les trois "B": Bartholoni et le Conservatoire de musique, Brunswick et le Grand Théâtre, enfin Barton et le Victoria Hall, sont les bienfaiteurs de la cité les plus connus. Beaucoup d'étrangers ou de Genevois exilés et revenus sur cette terre choisie l'ont aimée et ont exprimé cette affection par un don destiné à la population entière. Parmi les citoyens de la Cité de Calvin, Monsieur Guy Demole, en contribuant à l'émergence d'un étonnant théâtre sur l'eau, est le continuateur de ces amis de l'art; son mécénat honore également le public qui se rend au BFM. Les mœurs contemporaines n'ont pas osé appeler ce lieu "l'îlot Turrettini" comme on nomme notre île Rousseau. C'est une question de pudeur ou de peur, à moins que ce ne soit tout simplement l'affaire du temps à venir.

Cette retenue ne s'impose pas si l'on évoque le musée Rath, dont le nom et le don sont associés à Henriette (l'artiste-peintre) et à sa sœur Françoise Jeanne Rath. À cet égard, il faut citer également le palais Eynard, devenu le secrétariat du Conseil administratif de la Ville de Genève ainsi que celui du Conseil municipal [qui vote la subvention allouée à la Fondation du Grand Théâtre]. Lorsqu'on se promène dans le jardin des Bastions, non loin du bastion Mirond, on lit ces mots gravés sur la pierre en 1963: "Au grand bienfaiteur de la Grèce, les étudiants hellènes reconnaissants." On lit également cette inscription due à l'association des dames grecques de Genève: "À Jean-Gabriel Eynard, éminent philhellène, cette plaque est consacrée pour le centenaire de sa mort."

Eynard, fixé à Genève et à Rolle dès 1810, auquel on doit également le palais de l'Athénée, naquit en 1775 et œuvra avec une puissante énergie en faveur de l'indépendance de la Grèce. Il y consacra en outre une partie importante de sa fortune.

À l'heure où Sheridan (1751-1816) est à l'honneur dans ce périmètre des Arts de Neuve, puisque sont présentées ici *Les Fiançailles au couvent* inspirées par sa pièce *La Duègne* (1775), il a semblé opportun de souligner également l'activité généreuse de Genevois acharnés à défendre l'émancipation des nations.

Il convient donc de montrer la relation que nouèrent à ce propos C. B. Sheridan et J.-G. Eynard, ainsi qu'en témoigne cette lettre du fils de l'écrivain et homme politique irlandais, adressée au bienfaiteur de la Grèce et du peuple qui l'habite.

(183) Bibliothèque publique et universitaire de Genève: catalogue des manuscrits.
Correspondance générale SEB-TSC de la collection Eynard. Nos 47-48.
(*) On doit à cet auteur claivoyant en politique une brochure en faveur de la révolution grecque.

Samedi matin, 2 heures

Mon cher Monsieur,

Je n'ai appris par le billet de M. Cockwell que vous quittez Londres ce matin même à 8 heures que depuis minuit à mon retour à la campagne. Je n'ai donc plus d'espérance de vous voir, ni d'autre moyen de vous demander s'il ne vous paraît pas que la publication du traité exige que nous attendions pour voir si l'armistice sera accepté par les puissances belligérantes avant que d'ouvrir à Londres une souscription pour alimenter une lutte maintenant défendue par le Gouvernement Britannique. Dans le cas où les deux nations ennemies accepteraient la médiation, la souscription sera superflue; et si les Turcs s'y refusent elle se fera avec bien plus de raison et d'attrait pour les Anglais. J'ai prié un éditeur du Morning Post qui a changé de ton et pris part contre les Grecs à propos de ce traité de copier votre lettre. Les New Times, Sun, et Herald l'ont déjà fait. J'ai l'honneur d'être votre très humble serviteur.[183]

C.B. Sheridan[*]

(*) Causerie de l'auteur, dramaturge du spectacle musical *Le Petit Prince*, représenté au Casino de Paris, lue le 9 décembre 2002 à l'Hôtel Beau-Rivage à Genève, lors de la remise du prix du Rayonnement français à M. Caesar Menz.

Le Petit Prince

Les points de suspension… L'enfance et l'errance.(*)

Antoine de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*

On peut être maître de ce que l'on fait,
mais jamais de ce que l'on sent.
Gustave Flaubert

Je n'aime pas commenter un conte. Essayons de vivre ensemble une histoire. Essayons de nous rencontrer. Saint Ex lisait ses livres à ses amis. La narration orale est-elle encore présente dans la narration écrite? Avez-vous perdu un jour votre chemin? Avez-vous fait l'expérience de la solitude dans le silence? Avez-vous connu ce surgissement de l'autre qui n'existe pas, sinon comme une ombre d'autrui en son for intérieur? Se parler à soi-même. Parler à haute voix. Il n'y a personne et il existe cependant un lien: un lien comme le mot religion exprime étymologiquement l'idée d'être relié. Créer des liens, dira l'auteur du *Petit Prince*; on s'apprivoise soi-même par un renard intérieur qui n'est pas uniquement le surmoi qu'ont désigné les experts du sens, les affamés de la psyché. Être relié, être apprivoisé, c'est, pour l'aviateur, vivre dans le noir illuminé d'une nuit au plus profond du désert, en Libye, les 30, 31 décembre 1935 et le 1er janvier 1936; c'est vivre une panne, quand il pleut des étoiles filantes, c'est vivre un désir de soif dans l'attente de rien et de quelque chose, c'est parler du rayonnement du désert. Saint-Ex écrira donc à la fin de son conte: *On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence…* Après ce mot silence, il y a trois points de suspension. Essayons de vivre ensemble cette suspension. Il n'y a personne et il existe un lien. Attention, il n'y a vraiment personne et vous connaissez cette expérience. Rien ne vient, rien ne semble nous unir à quoi que ce soit, sinon parfois l'angoisse qui nous saisit et nous querelle sur le sens, sur le besoin, sur le contraire d'elle-même, sur le bonheur. Dans une moindre proportion, lorsque j'écris ceci pour vous, lorsque je le lis, lorsque je parle, il y a soudain un arrêt, un frein. Et si je n'avais rien à vous raconter? Et si j'étais, avec vous, en panne. Si je me tais. Que se passe-t-il?

[Silence]

Je fus surpris de comprendre soudain ce mystérieux rayonnement du sable. Lorsque j'étais petit garçon, j'habitais une maison ancienne, et la légende racontait qu'un trésor y était enfoui. Bien sûr jamais personne n'a su le découvrir, ni peut-être même ne l'a cherché. Mais il enchantait toute cette maison. Ma maison cachait un secret au fond de son cœur… Après le silence il y avait trois points de suspension, vous vous souvenez. Après le mot cœur, l'auteur auquel je viens d'emprunter cette phrase, a mis également trois autres points de suspension. Le silence et le cœur, voici les premières portes qui relient, les premières portes qui ouvrent notre monde intérieur au rayonnement extérieur; les portes ne conduisent pas quelque part, les portes ne mènent pas aux secours des tiraillements de l'anxiété. Les deux battants de porte que sont le silence

et le cœur induisent la compréhension du rayonnement: c'est le secret de la maison. Un secret qui enchante, un trésor, dit-il, et dont on raconte qu'il appartient à une légende: nul ne le découvre, nul ne le cherche. *Dessine-moi un mouton!* Quelque chose advient, quelqu'un, peut-être, survient. Un petit bonhomme. Moi, vous, quelque chose de plus que moi, quelque chose d'autre que nous. Non point la seule enfance qui nous attache et se détache, non point un être totalement séparé de soi, non point un muet, non point un langage nouveau, une figure à découvrir. Quelque chose que nous avons et qui stagne ici, un être entre nous; entre le petit bonhomme tout à fait extraordinaire, déjà nommé mon ami et même mon jeune juge, avant d'être désigné le petit prince, une médiation par l'image: pas celui-ci. *Celui-là est déjà très malade*. Au second dessin, *mon ami sourit gentiment, avec indulgence: Tu vois bien…* dit-il, et il y a de nouveau ces trois points de suspension: *ce n'est pas un mouton, c'est un bélier*. Le dessin fut refait une troisième fois: *Celui-là est trop vieux*. Un mouton très malade, un animal agressif avec des cornes, un mouton trop vieux, voilà ce que nous sommes capables d'inventer pour nous imaginer en relation. Et, je vous l'ai annoncé, lorsque rien ne vient, rien ne semble unir à quoi que ce soit, on se lasse, on se dit: *Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans*. Avez-vous repéré quelque chose? Avez-vous ressenti quelque chose dans cette progression naïve associée à une idée de croissance pendant la vie: chétif et malade, pour l'un; avec des cornes et violent pour le second; âgé quand il faudrait un mouton qui vive longtemps, pour le troisième. Ça suffit. *Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans.* Qu'est-ce à dire? En d'autres mots: *L'essentiel est invisible pour les yeux, on ne voit bien qu'avec le cœur.* Moi, j'entends au début ce que je lis à la fin du conte. Le secret du renard, c'est le secret de la maison. Et le secret de la maison qui enchante, qui produit cette musique en nous, qu'est-ce donc? C'est le lien, le lien entre les choses et les êtres, le rendez-vous avec soi-même dans le langage. Écoutez ce que dit Saint Ex. Écoutez bien ce lien établi entre les mots: *Oui, dis-je au petit prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible!* Lorsque je vous parle en ce moment, ce n'est pas de la substance que nous partageons, ce n'est pas un savoir, c'est quelque chose qui s'essaie, le frottement de notre rencontre, cet effort de parler m'installe dans une grande difficulté. Vous êtes dans l'attente et je suis momentanément votre petit bonhomme. Il me faut être moi-même et être vous-mêmes. Essayons de vivre ensemble une histoire, notre histoire. Une soirée. Pénétrons dans le conte. Notre horizon est précisément cette grande difficulté que je viens d'évoquer. Je ne sais pas exactement quoi vous dire, je ne sais pas dessiner ce qu'il convient. Et pourtant, je puis essayer, nous pouvons faire l'expérience de l'invisible ce soir déjà. L'invisible est tout ce monde qui s'absorbe dans les mots. Prenez la première phrase du conte subtil de Saint-Exupéry: *Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la forêt vierge qui s'appelait* "Histoires vécues". Prenons la dernière page du conte: *Ça c'est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde. C'est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l'ai*

dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C'est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu. Avant d'énoncer la première phrase, la copie du dessin montrant un fauve avalé par un serpent boa est visible. À la toute fin du livre, il est question également d'une copie, la copie du paysage de la page précédente sans le petit prince qui "tomba doucement comme tombe un arbre". La description de cette chute est l' "histoire vécue" du narrateur qui a vu ceci, qui écrit ceci: *Voilà...* (trois petits points). *C'est tout...* (trois autres points de suspension). *Il hésita encore un peu, puis il se releva. Il fit un pas. Moi je ne pouvais pas bouger. Il n'y eut qu'un éclair jaune près de sa cheville. Il demeura un instant immobile. Il ne cria pas. Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable.* Un enfant qui copie, un narrateur qui recopie, cela vous dit quelque chose? Non? Un serpent boa qui digère sa proie au début et dont les grandes personnes ne voient, en ce dessin d'enfant qui fait peur à son petit créateur, qu'un chapeau, cela vous dit peut-être quelque chose de la disparition, de la cachette, cela vous interroge sur ce qui couvre, cela vous relie à ce serpent de la fin du conte qui emportera le petit prince plus loin qu'un navire, ce serpent capable de résoudre toutes les énigmes: le véhicule de la mort. Déjà nous voyons l'invisible de la leçon du renard dans la relation instaurée par les divers dessins du mouton, nous voyons également l'enlèvement du petit prince dans l'enfant qui regarde une image d'un fauve avalé par un serpent, un animal sauvage appelé à se confondre avec cet enfant. Les savants, les biographes et les amis intimes vous rendront attentifs à leurs connaissances: Oui, Antoine de Saint-Exupéry, né en 1900, perdit son père à l'âge de quatre ans. Oui, Antoine de Saint-Exupéry fréquenta, en 1920, pendant 15 mois, l'école des Beaux-Arts. Oui, lit-on dans *Les Cinq Visages de Saint-Exupéry,* un livre paru en 1951 et que l'on doit à Georges Pélissier: [je cite] "il a risqué la mort par le massacre, chez les Maures, en 1927. Il a frôlé la mort par l'eau, dans l'accident de Saint-Raphaël en 1934. Il a connu la mort par la soif, en décembre 1935, dans le désert de Libye. Et la mort par l'écrasement, en février 1938, au Guatemala. Enfin, peut-être, l'atroce mort par le feu, le 31 juillet 1944, dans sa dernière mission de guerre". En ce qui me concerne, c'est par ce conte et son inexhaustible puissance d'évocation que je puis entrer dans la vie de l'écrivain et m'y rattacher temporairement, et non l'inverse. La mort de l'enfant-fauve qui a copié l'image lui a fait découvrir sa vie, lui a fait pressentir sa fin, lui a fait deviner que la relation aux autres est la chose la plus périlleuse et la plus merveilleuse. Comme le petit prince l'expérimente avec l'aviateur, le narrateur s'apprivoisera en restant assez sauvage et saura en son opacité apprivoiser le lecteur. N'est-il pas vrai que l'opposition entre les grandes personnes qui ne comprennent jamais rien et l'enfant qui doit toujours leur donner des explications peut rebuter l'âme la mieux entraînée à l'amour du prochain, du prochain en se regardant en soi-même, cela va sans dire? Vous vous souvenez à cet égard que dans l'évangile selon Saint Jean, au chapitre XV, la lecture du verset 12 nous montre cet amour de Dieu pour sa créature qui s'associe aussitôt, dans le verset suivant, à l'amour

fraternel. Il est dit en effet: Aimez-vous les uns les autres, comme Je vous ai aimés. Il est dit ensuite: Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis. Et que nous dit Saint Ex qui ne peut commencer comme il faudrait commencer, qui a la route barrée car les grandes personnes haussent les épaules si vous leur dites: *Quand on veut un mouton, c'est la preuve qu'on existe. J'aurais aimé dire,* poursuit Saint Ex: *Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami…* (trois points de suspension). *Pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai.* Il a donc fallu commencer autrement. Comment? Par une disparition apparente de soi-même. *Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de m'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire. C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre.* Quelques lignes plus loin, il est noté: *J'ai donc dû choisir un autre métier et j'ai appris à piloter des avions.* Est-ce qu'il faut grandir plus rapidement lorsque l'on a perdu son père à quatre ans? Je ne le sais pas. Est-ce que l'on est plus sensible à la fragilité du monde et à la fin de soi-même quand sa propre vie a été plusieurs fois mise en jeu sur la balance du destin? Je ne le sais pas. Puisqu'il faut devenir grand comme les grands l'entendent, Antoine de Saint-Exupéry aura-t-il été marqué religieusement par son passage chez les Marianistes à Fribourg, alors qu'il fréquentait, dès 1914, le Collège Saint-Jean? Aura-t-il été fasciné, entre autres, par la mécanique, puisqu'il fut représentant des camions Saurer pour la Creuse, en 1924? Voilà les explications que donnent les grandes personnes. Je préfère m'orienter à partir du conte, vous ai-je dit, et je lis à la scène du puits qui évoque si nettement la Samaritaine des temps bibliques [Jean IV/7]: *J'ai soif de cette eau-là, dit le petit prince, donne-moi à boire …* (trois points de suspension). Je lis ceci: *Lorsque j'étais petit garçon, la lumière de l'arbre de Noël, la musique de la messe de minuit, la douceur des sourires faisaient, ainsi, tout le rayonnement du cadeau de Noël que je recevais.* Le rayonnement du sable, de la mort en vue, et le rayonnement du cadeau, du don à vue, sont un. L'univers de Saint-Exupéry et le monde du petit prince présentent des oppositions nécessaires: le petit prince aime les couchers de soleil et souffre en même temps de mélancolie, le petit prince rit volontiers et avoue bientôt sa tristesse. De même, l'aviateur renonce et reconquiert son terrain le plus intime: il crayonnera durant toute sa vie, il pliera des papiers pour en faire des avions, et son petit prince est dessiné par lui lorsque sera publié pour la première fois le conte, à New York en 1943. Les sillons sont parfois creusés par des détours et sont désignés rétrospectivement par les traces du prétendu empêchement. Ensuite, c'est par l'écriture que les impressions fortes se vivent et se confirment. En 1939, dans *Terre des Hommes*, il est déjà écrit ce qui est et sera lu par la suite: *Ah! Je me souviendrais du serpent de Motril. Il n'avait l'air de rien, c'est à peine si, de son léger murmure, il enchantait quelques grenouilles, mais il ne reposait que d'un œil. Dans le paradis du champ de secours, allongé sous les herbes, il me guettait à deux mille kilomètres d'ici. À la première occasion, il me changerait en gerbe de flammes… Je les attendais aussi*

(*) *Le Bestiaire* de Poulenc, d'après Apollinaire, comprend: Le dromadaire. La chèvre du Tibet. La sauterelle. Le dauphin. L'écrevisse. La carpe. *Les Histoires naturelles* de Ravel, d'après Jules Renard, comprennent: Le paon. Le grillon. Le cygne. Le martin-pêcheur. La pintade.

de pied ferme, ces trente moutons de combat, disposés là, au flanc de la colline, prêts à charger: Tu crois libre ce pré et puis, vlan. Voilà ces trente moutons qui te dévalent sous les roues … Et moi, je répondais par un sourire émerveillé à une menace aussi perfide. Cet émerveillement, la douceur d'âme du pilote, on la retrouve lorsqu'il raconte son attachement pour un fennec, son impulsion de gosse à vouloir domestiquer le petit renard des sables. Nous pouvons croire que ces mots de l'écrivain se rattachent à l'expérience de l'aviateur, mais nous devons croire aussi que ce bestiaire appartient d'abord à la boîte à joujoux d'Antoine de Saint-Exupéry: le serpent, le mouton et le renard sortent de ce paradis du coffre à jouets dans lequel le petit garçon enfouissait les couchers de soleil qu'il dessinait et collectionnait. Ce paradis chéri d'Antoine, qui vécut jusqu'à dix ans entre le château de la Môle, dans le Var, propriété de son grand père de Fonscolombe, et le château de Saint-Maurice de Madame de Tricaud, sa tante. Nous tous avons connu ces moments d'intuition créatrice qui fondent les retrouvailles avec le vécu à venir, avec l'écriture dans l'attente d'elle-même. Mesdames et Messieurs, dans les contrepoints de votre écoute et de votre distraction, entendez-vous *Le Bestiaire* de Poulenc [1919] ou *Les Histoires naturelles* de Ravel [1906] qui me clouent le bec, une fois encore.(*) Entendez-vous la musique de la maison qui enchantait. Le secret se faisant mystère. Songez au rat du Roi que le petit prince est invité à juger et à condamner de temps en temps, puis à gracier pour l'économiser. Songez au hanneton du businessman qui était tombé dieu sait d'où et qui répandait un bruit épouvantable. Songez à ces dérangements et à ces animaux incidents, c'est-à-dire sans avenir dans ce conte. Ce sont des animaux de nos premières émotions avec le réel comme la peur des araignées, de petites bêtes qu'il faudra sottement sacrifier ensuite par superstition ou le papillon de nuit vrombissant qu'il faudra subir ou éloigner momentanément.

[Silence]

Il me faut dès lors vous parler de la planète du petit prince, il me faut vous dire trois mots de la rose; deux mots des deux volcans ouverts, ceux qui sont en activité, et du volcan fermé, du volcan éteint, dans ce langage étrange des boas ouverts et des boas fermés qui furent les premières tentatives d'approche picturale du monde d'un enfant de six ans. Il me faut aussi dire un seul mot sur les graines de baobab en relation avec la muselière dessinée par l'aviateur, qui a oublié d'y ajouter la courroie de cuir: la partie manquante d'un dessin du pilote destiné au petit prince. Vous savez par votre lecture que *droit devant soi on ne peut pas aller bien loin.* Je vais donc évoquer la rose par ce qui l'entoure: les couchers de soleil. Et, du même coup, nous allons nous interroger ensemble, un instant, sur les levers de soleil. N'est-il pas surprenant de lire ce passage dans le conte, au moment où le petit prince est questionné et parle de sa demeure? *Mais, sur ta si petite planète, il te suffisait de tirer ta chaise de quelques pas. Et tu regardais le crépuscule chaque fois que tu le désirais …* (Trois points de suspension). *Un jour, j'ai vu le soleil se coucher quarante-quatre fois! Et un peu plus tard tu ajoutais:*

Tu sais … (trois points de suspension) *quand on est tellement triste on aime les couchers de soleil…* (trois points de suspension). – *Le jour des quarante-quatre fois, tu étais donc tellement triste? Mais le petit prince ne répondit pas.* Mesdames et Messieurs, je viens de vous parler de l'intuition créatrice, cet instinct de l'entendement qui englobe délicatement comme le globe protège la rose, et je découvre avec vous que ces quarante-quatre couchers de soleil correspondent à l'âge d'Antoine de Saint-Exupéry appelé à quitter le monde des mortels. Une prémonition sans plus, un appel au revoir sans doute, lorsque le dernier mot du livre, après la mort du petit prince, nous invitera à cette conclusion au-delà de la conclusion: *Alors soyez gentils! Ne me laissez pas tellement triste: écrivez-moi vite qu'il est revenu…* (trois points de suspension). Qu'est-ce que cette tristesse dans l'extinction, cette tristesse dans la plus extrême beauté des couleurs du couchant? Saint-Ex a écrit dans son conte: *Je n'aime pas qu'on lise mon livre à la légère. J'éprouve tant de chagrin à raconter ces souvenirs.* Il y a deux emplacements, dans le conte, réservés au moment où le soleil se lève: le premier a lieu lors de l'émergence de la rose: *Que vous êtes belle! dit le petit prince. – N'est-ce pas, répondit doucement la fleur. Et je suis née en même temps que le soleil.* Le second endroit est décrit de manière inouïe par les associations implicites que les phrases comportent: *Ce qui m'émeut si fort de ce petit prince endormi, c'est sa fidélité pour une fleur, c'est l'image d'une rose qui rayonne en lui comme la flamme d'une lampe, même quand il dort… Et je le devinais plus fragile encore. Il faut bien protéger les lampes: un coup de vent peut les éteindre… Et, marchant ainsi, je découvris le puits au lever du jour.* L'émergence de la fleur et l'apparition du puits se font au même moment, quand le soleil se lève. Qu'est-ce à dire? J'y vois une relation mystique à la mère et la réserve en eau d'amour que la femme tend à l'homme aimé, lorsque cet homme doit se détacher de sa mère, lorsque l'autre et toute autre femme apprennent à se distancer de cet homme. *Tâche d'être heureux… Laisse ce globe tranquille. Je n'en veux plus.* […] *Ne traîne pas comme ça, c'est agaçant. Tu as décidé de partir. Va-t'en.* Une relation mystique à la mère, ai-je dit: écoutez les lettres que Saint-Ex écrivit à sa mère. À vingt et un ans, il lui dit ces mots: *Maman, je relis votre lettre. Vous me paraissez si triste et si fatiguée – et puis vous me reprochez mon silence. Maman! J'ai écrit. Vous me paraissez triste et vous me donnez le cafard* […] *Je vous embrasse comme je vous aime, ma petite maman.* Toujours en 1921, il lui écrit: *Je rêve aussi beaucoup à vous et je me souviens d'un tas de choses de vous quand j'étais gosse. Et cela me navre le cœur de vous avoir si souvent fait de la peine.* Vingt-deux ans plus tard, en 1943, en cette année qui précède sa mort, Saint-Exupéry écrira toujours en ces termes à sa mère: *J'espère si fort être dans vos bras dans quelques mois, ma petite maman, ma vieille maman, ma tendre maman, au coin du feu de votre cheminée* [gardez en mémoire ce feu de cheminée, quand nous aurons à parler des volcans, tout à l'heure], *à vous dire tout ce que je pense, à discuter en contredisant le moins possible* […] *à vous écouter me parler, vous qui avez eu raison dans toutes les choses de la vie. Ma petite maman, je vous aime.* Mesdames et Messieurs, il ne faut tirer aucune leçon définitive de ces lettres citées

par Eugen Drewermann dans son ouvrage *Une lecture psychanalytique du Petit Prince*. Elles ont été choisies, orientées dans un souci d'explicitation louable pour identifier la rose à la mère et installer le narrateur dans un conflit de culpabilité. Ce n'est pas ma lecture. Il y a une sainteté de la mère qu'il faut voir dans cette permanence de sentiments, comme une relation à la Vierge Marie ou même à la Samaritaine du puits qui nous instruit sur l'incongruité et la bonté. Ainsi, faut-il bien plutôt voir la perte du soleil comme le deuil de la maman, le noir qui suit les rires et les émerveillements – même les agacements – ce couchant qui rend si triste le petit prince, ce petit bonhomme désormais livré à l'errance et à l'envie de rechercher des amis. Le deuil du visible. Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis. L'apprentissage de l'invisible: on ne voit bien qu'avec le cœur. Le cœur et le silence. Vous avez la mémoire de ce qui fonde la nomination du prince: pourquoi le personnage central du conte s'appelle le petit prince. Le narrateur nous informe à ce sujet: *Puis il se dit encore: Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire. Ça et mes trois volcans qui m'arrivent au genou, et dont l'un peut-être, est éteint pour toujours, ça ne fait pas de moi un bien grand prince… Et, couché dans l'herbe, il pleura.* Le texte se poursuit par la rencontre de l'animal qui symbolise la ruse et qui est ici le signe de l'intériorité quémandeuse. C'est alors qu'apparut le renard. La petitesse, ce sont ces volcans qui arrivent au genou et que la lecture du psychiatre a désignés comme une expression de la propreté anale: la proximité du pot de chambre de l'enfant, l'éruption du volcan désignant la saleté, le feu de l'agressivité ou des oppositions à la mère révérée, formulées dans le flux de la phrase. La petitesse comme étroitesse, ce sont ces nouveaux rapprochements de mots que vous venez d'entendre, la mère considérée soudain comme une rose ordinaire. Une femme comme toutes les autres. Là encore, je ne saurais souscrire à ces jeux de l'esprit de l'analyse. Il y a quelque chose qui sort ou qui ne sort pas du volcan et je ne sais la nature précise de cette expulsion. Je ne puis que l'associer par le dessin au serpent boa qui a avalé sa proie. Si j'ignore ce qui est sorti des entrailles du serpent, je sais bien ce que les adultes ont vu de mon serpent boa: un chapeau, une orientation de mon éducation, je vous en ai parlé. Je me borne à croire et découvrir que ce que je lis: *Il possédait deux volcans en activité. Et c'était bien commode pour faire chauffer le petit-déjeuner du matin.* S'il ramone le volcan éteint, le petit prince est comme vous ou moi, on ne sait jamais ce qui peut se passer, les éruptions volcaniques sont comme les feux de cheminée [vous avez en mémoire la lettre que je viens de vous lire] et les volcans bien ramonés brûlent doucement et régulièrement. Pourquoi a-t-il intérêt à ce que le volcan soit entretenu soigneusement? C'est pour préparer le petit-déjeuner de sa rose. Après avoir dit qu'elle était née en même temps que le soleil, la rose ajoute: *C'est l'heure, je crois, du petit-déjeuner, auriez-vous la bonté de penser à moi…* Elle recevra un arrosoir d'eau fraîche. Vous vous rappelez que je vous ai parlé de l'eau, du puits et de la Samaritaine, vous ressentez à nouveau le lien entre les choses, ce lien dont parle si souvent Saint-Ex. Faire en sorte que le

petit-déjeuner soit possible, soit prêt, c'est-à-dire que le porteur de nourriture, comme la porteuse d'eau, soit ouvert aux autres, soit disposé moralement à l'accueil, soit tout simplement relié au monde, cette écoute exige évidemment d'avoir chez soi un ou plusieurs volcans. Nous percevons maintenant avec une certaine tendresse ce que dira le renard à la fin de son entretien avec le petit prince: *c'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.* La responsabilité à l'égard de la rose, le fait d'être responsable pour toujours de ce que nous avons apprivoisé, révèle quelque chose de très fin. La moralité repose non sur des préceptes convenus, mais sur le temps perdu, le temps donné à quelqu'un, le temps hors de sa valeur, lorsqu'on prétend se l'approprier. S'il nous est dit ici que nous sommes responsables de ce que nous avons apprivoisé, nous devons nous retourner, nous retrouver en nous faisant rire comme le petit prince invite à cette joie intérieure. Car, lorsque nous avons aimé et quand ce sentiment semble avoir disparu sous l'effet des conflits et des obscurités, nous devinons secrètement que l'amour stagne dans ce qui a été souvent involontairement domestiqué entre les amants, dans ce qui lie sans se savoir un lien sûr. Apprivoiser se passe entre les deux battants de porte: le silence et le cœur. Mais il faut aussi avoir le soin de soi-même, commencer par être responsable de soi, et Saint-Ex reprend le b.a.-ba des enseignements domestiques pour l'expliciter: *C'est une question de discipline, me disait plus tard le petit prince. Quand on a terminé sa toilette du matin, il faut faire soigneusement la toilette de la planète. Il faut s'astreindre régulièrement à arracher les baobabs dès qu'on les distingue d'avec les rosiers auxquels ils ressemblent beaucoup quand ils sont très jeunes.* En relation avec la dédicace du livre à Léon Werth, les interprétations du baobab capable de faire éclater la planète ont momentanément désigné le nazisme comme la mauvaise graine à extirper, mais il ne fait pas de doute que la menace des baobabs signale l'aptitude d'une responsabilité interne en éveil. D'ailleurs, l'effort pour dessiner cet arbre exprime une attention particulière, cet effort est en rapport direct avec le sentiment de la nécessité, d'une part, et la vigilance à l'égard de nos talents particuliers, d'autre part, ainsi que l'indique l'auteur: *Vous vous demanderez peut-être: Pourquoi n'y a-t-il pas, dans ce livre, d'autres dessins aussi grandioses que le dessin des baobabs? La réponse est bien simple: J'ai essayé mais je n'ai pas pu réussir. Quand j'ai dessiné les baobabs j'ai été animé par le sentiment de l'urgence.* Et ce qui est le plus étonnant et le plus éloquent, c'est de rapporter ce dessin à celui de la muselière, à laquelle le narrateur et dessinateur a oublié de fournir la courroie de cuir servant à la fermeture, un dessin qui ne figure pas dans le livre, un dessin recouvert par quelque chose qui ne ressemble pas à un chapeau, mais se rapporte à une distraction devant une préoccupation autrement plus profonde. C'est ainsi que le mouton mangera peut-être la rose, cela dépend de la double vigilance du petit prince à l'égard de l'animal ou de la fleur, c'est ainsi que toutes les étoiles riront doucement ou que les grelots associés aux fontaines dans ces étoiles seront symboles de larmes. Les conséquences d'une leçon montrent toute l'insuffisance de cette leçon. Si les leçons démontrent rétrospectivement leur fragilité, il n'en va pas de même de l'intuition.

N'est-il pas surprenant de relever des éléments apparemment insignifiants dans ce conte? Des dates et des chiffres notamment. Comme vous le savez, il est précisé ceci à l'orée même du texte: *Lorsque j'avais six ans, j'ai vu* etc. Je vous ai déjà lu cette phrase. Mais je ne vous ai pas dit que, peu après, au début du chapitre Il, l'auteur reprend ce chiffre: *J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans.* Mesdames et Messieurs, vous avez bien retenu ce nombre six et vous aurez observé cette remarque: j'ai vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement. Parlons donc un peu de ce renvoi en nous portant au chapitre XXVII. Après avoir décrit la mort du petit prince avec les mots que vous connaissez désormais: *ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable,* l'auteur commence ainsi son nouveau chapitre. *Et maintenant bien sûr, ça fait six ans déjà …* (trois points de suspension). *Je n'ai jamais encore raconté cette histoire.* Continuons notre observation des chiffres élémentaires. *J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours,* est-il écrit au chapitre II. Il est vraiment curieux de remarquer qu'au chapitre XXV il est à nouveau question de ce chiffre. L'aviateur qui est tombé en panne, et dont la chute est une expérience ontologique, dit au petit prince: *Alors ce n'est pas par hasard que, le matin où je t'ai connu, il y a huit jours, tu te promenais comme ça, tout seul, à mille milles de toutes les régions habitées! Tu retournais vers ton point de chute?* Et, phénomène symétrique eu égard à ce qui a été annoncé au chapitre II, il est dit, au chapitre XXIV, après la rencontre avec le marchand de pilules perfectionnées qui apaisent la soif, et immédiatement avant de partir à la recherche du puits: *Nous en étions au huitième jour de ma panne dans le désert et j'avais écouté l'histoire du marchand en buvant la dernière goutte de ma provision d'eau.* Sans vouloir m'appesantir avec excès sur ces notions liées aux nombres, mais sachant, comme chacun le devine, toute l'importance du chiffre dans les textes bibliques, dans la clé des mots, il faut encore relever cet étrange dialogue, au chapitre XVIII, lorsque le petit prince rencontre une fleur de rien du tout à trois pétales dans le désert: – *Bonjour, dit le petit prince. – Bonjour, dit la fleur. – Où sont les hommes? demanda poliment le petit prince. La fleur, un jour, avait vu passer une caravane: Les hommes? Il en existe, je crois, six ou sept. Je les ai aperçus il y a des années.* Il n'est pas question ici de faire entrer les nombres dans une quelconque logique pythagoricienne en vue de signifier l'indicible. Il convient tout simplement de rallier une certaine convergence à une certaine cohérence. Avoir six ans et lire soudain un livre d'images qui s'appelle *Histoires Vécues*; avoir personne à qui parler jusqu'au moment où survient, pour un aviateur, une panne dans le désert, il y a six ans; déclarer enfin, en tant qu'écrivain, que *ça fait six ans déjà et je n'ai jamais encore raconté cette histoire;* Cette durée ne peut être fortuite et j'ai peine à croire que l'auteur précité des *Cinq visages de Saint-Exupéry* ait pu laisser entendre à ses lecteurs (je cite) qu'*Antoine faisait un seul reproche à son livre (pour lequel il avait une dilection particulière): avoir "un peu trop de planètes", voulant signifier par là qu'il eût volontiers coupé dans les voyages planétaires du* petit prince, *une partie du moins, car je le sais, il eût laissé l'allumeur de réverbères.* Il est trop surprenant, à mon sens, qu'il y ait précisé-

ment six planètes, c'est-à-dire six figurations d'une cosmogonie humaine: le ROI, qui nous attendrit lorsque le petit prince, lassé de la conversation, est prêt à s'en aller, le roi qui dit à l'enfant pour le garder près de lui: *Je te fais mon ambassadeur.* Le BUVEUR, qui nous attendrit lorsqu'il dit au petit prince qu'il boit pour oublier. — Pour oublier quoi? — *Pour oublier que j'ai honte.* — Honte de quoi? — *Honte de boire.* Le VANITEUX, qui nous attendrit lorsqu'il dit au petit prince: *Fais-moi ce plaisir. Admire-moi quand même!* Le BUSINESSMAN, qui nous attendrit parce qu'il ne supporte pas d'être interrompu dans son obsession. *Le businessman comprit qu'il n'était point d'espoir de paix.* L'ALLUMEUR DE RÉVERBÈRES, qui nous attendrit lorsqu'il répond au petit prince: *Il n'y a rien à comprendre. La consigne c'est la consigne. Bonjour.* Enfin, le GÉOGRAPHE, qui nous attendrit lorsqu'il affirme péremptoirement: *Nous écrivons des choses éternelles.* Ce ne sont pas des amis, ce sont des humiliés qui se savent tels. Pourquoi le GÉOGRAPHE dit-il que la planète Terre *a une bonne réputation?* Parce que la Terre est la septième comme est nommé par les initiés le septième ciel; parce que la fleur de rien du tout, celle à trois pétales, la plus ordinaire, donc la plus humble, sait que les hommes sont au nombre de six ou sept, précisément. Parce que l'on rencontre sur Terre le désert et la mort par la première approche du serpent, parce que l'on rencontre l'écho de sa voix du sommet des plus hautes montagnes, l'écho qui reprend: *Qui êtes-vous? Je suis seul. Soyez mes amis.* Parce qu'on y rencontre une fleur de rien du tout à trois pétales, puis un jardin fleuri de roses qui ressemblent toutes à la fleur du petit prince, celle qu'il croyait être unique dans l'univers. Parce que l'humanité se résume d'abord à un aiguilleur qui trie des voyageurs qui dorment et qui baillent, elle se résume ensuite à un marchand de pilules perfectionnées qui apaisent la soif et qui permettent ainsi d'économiser du temps. Parce que le renard, ici, s'est approché; parce que l'aviateur tombé du ciel s'est aventuré accidentellement là. Ils sont sept hormis le petit prince, venu en explorateur, et le pilote, blotti dans son égarement physique et métaphysique. C'est tout pour la septième planète. Il faut s'en aller. Quant à la huitième, celle du petit prince, nous en avons précédemment assez parlé. Montrons simplement que ce signe huit, ce signe de l'infini qui tient le tout, est l'expression du cycle: *Lorsque j'avais six ans, j'ai vu* (etc.) et *une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans,* ce retour au point zéro du narrateur qui se confond avec l'aviateur en un seul homme, en cette naissance unique, ce retour doit être rapproché avec cette eau à boire pour huit jours, le temps de la semaine qui s'écoule et qui revient, l'évocation de la création, dans la Genèse, *je T'ai connu il y a huit jours.* Ce cycle, c'est aussi la rotation de la planète Terre: une année. *Tu sais, ma chute sur la Terre...* (trois points de suspension) *c'en sera demain l'anniversaire ...* Puis, après un silence, il dit encore: *J'étais tombé tout près d'ici...* Non loin de l'endroit où survint l'accident, la panne, l'arrêt et l'événement. Il est alors question une troisième fois du lever de soleil, je ne vous l'ai pas dit, volontairement, j'ai gardé ce mot pour la fin. Il est dit, en effet, lorsque le conte est sur le point de s'achever: *Maintenant je me suis un peu consolé. C'est-à-dire pas tout à fait. Mais je sais bien qu'il est*

revenu à sa planète, car, au lever du jour, je n'ai pas retrouvé son corps. Ce n'était pas un corps tellement lourd… Il aura été éprouvant de trouver un ami. Toutefois, la recherche constante de cet ami fonde une relation avec le ciel: *Et quand tu seras consolé (on se console toujours) tu seras content de m'avoir connu. Tu seras toujours mon ami. Tu auras envie de rire avec moi. Et tu ouvriras parfois ta fenêtre, comme ça, pour le plaisir… Et tes amis seront bien étonnés de te voir rire en regardant le ciel. Alors tu leur diras: Oui, les étoiles, ça me fait toujours rire! Et ils te croiront fou. Je t'aurai joué un bien vilain tour…* Combien le petit prince a-t-il eu raison de répondre à l'aiguilleur que *les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent. Ils perdent du temps pour une poupée de chiffons, et elle devient très importante, et si on la leur enlève, ils pleurent…* Vous souvenez-vous de la réponse de l'aiguilleur? *Ils ont de la chance.*

(*) Traduction du roman en vers de Pouchkine: Michel Bayat. Éditions Robert Laffont (1956).

Eugène Onéguine

Le duvet et le canon

Tchaïkovski: *Eugène Onéguine*

Le cher sexe faible est léger comme le duvet.
Pouchkine, chant IV, 21

Pouchkine, selon Stanislas Fumet, est un nom contenant le mot duvet qui se traduit par *puchók* en russe. Cette association fait dire alors à cet auteur que "Tout pour lui [Pouchkine] est léger, rien n'est prisonnier, l'âme est toujours sur le point de s'envoler". J'ajouterai que l'on trouve aussi dans Pouchkine une racine d'une nature opposée: *púchka* qui signifie le canon. Ce sera donc avec la même gratuité d'esprit – qui se plaît à déshabiller les mots à tout prix en vue de découvrir une identité – que je noterai combien le goût du duel, ce "jugement de Dieu" selon l'auteur précité, est aussi inscrit dans la chair du patronyme Pouchkine.

Parlons donc un instant d'*Eugène Onéguine* et de Tatiana, chère Tania, entre *duvet* et *boulet*.

Parlons-en, en ouvrant le livre, le roman en vers de Pouchkine, bien plus qu'en parcourant le livret de l'opéra de Tchaïkovski. Pourquoi? Parce qu'il n'est pas toujours vrai que l'art lyrique va à l'essentiel et que ce qui est accidentel n'est souvent pas à l'opposé de ce qui se veut être le fondement. Pourquoi? Parce que j'aime qu'Eugène se taise quand vient la fin du poème, lorsque la parole est prise par le narrateur; au contraire, l'opéra s'organise sur le "conflit d'amour" avec une insistance pathétique. Comparons ceci en quelques lignes: côté élégance, côté duvet donc, nous lisons directement chez Pouchkine: "Mais un cliquetis d'éperons soudain se fit entendre et le mari de Tatiana parut. Et ici mon héros, dans cette minute si cruelle pour lui, lecteur, nous l'abandonnerons pour longtemps… pour toujours. Après lui, dans son sillage, nous avons assez vagabondé à travers le monde. Félicitons-nous les uns les autres d'être arrivés au port. Hourrah! Il était temps, n'est-ce pas et même grand temps!" Côté tire-larmes, côté canon, donc, nous écoutons ces mots en Tchaïkovski:

Tatiana: Je m'en vais!
Onéguine: Non! Non! Non! Non!
Tatiana: Assez!
Onéguine: Non! écoute-moi!
Tatiana: Non! je resterai inflexible!
Onéguine: Je t'aime, je t'aime!
Tatiana: Laisse-moi!
Onéguine: Je t'aime!
Tatiana: Adieu pour toujours!
Onéguine: Tu m'appartiens! [elle sort]
Onéguine: Quelle honte! … etc. [rideau](*)

Taratata et boum boum boum! Moi, je préfère pleurer quand survient la mort aérienne, la mort par enlèvement. Car l'auteur lui-même a interrompu la vie de son personnage. Il l'a conduit sur son mouchoir volant de l'écriture à une fin avant l'heure. Au chiffre 51 du Huitième chant, il est enseigné sobrement ceci: "Heureux qui de bonne heure a su quitter le banquet de la vie, sans avoir jusqu'au fond bu le vin de sa coupe, qui n'a pas lu son roman jusqu'au bout, et a su d'un coup s'en séparer comme

moi de mon Onéguine". C'est *la Beauté apollinienne* la plus élevée et, peut-être, la plus funeste dans *l'exaltation instinctive* [le banquet de la vie], l'état philosophique le plus contagieux, hélas!

Ainsi parlera Nietzsche.

Voici des gens qui s'aiment mais qui ne s'aiment pas au même moment; des gens qui s'aiment différemment. Voici des gens qui auraient souhaité éterniser un moment à des moments différents, des gens qui auraient voulu s'aimer de la même façon quand ce n'est plus le moment, des gens qui savent à l'avance, sans doute, que ce moment n'appartient qu'à la mort, à l'heure du plus grand amour, c'est-à-dire lorsque la limite des cœurs amants s'affranchit. Ainsi, lorsque la femme affirme le devoir de fidélité à son époux, elle proclame la légitimité de la norme sociale, elle exprime l'au-delà des limites, la zone d'émancipation la plus grande dans l'extinction la plus forte. Elle aime le dépassement et maintient la contradiction. Dans nos sociétés modernes, le respect que l'on doit ou que l'on devrait avoir envers la femme au travail donne également une perspective à l'amour, à la compréhension profonde de l'autre, proclamerait notre Eugène du jour et, cependant, il harcèlerait sa Tatiana au boulot, vulgairement. C'est ici encore le côté *duvet* qui surgit, (sans ambiguité plus vulgaire encore, cela va de soi). C'est bien la douceur et l'ironie d'être ensemble à l'œuvre, des aimants socialement en action. Et lorsque l'homme s'affronte au duel par une certaine conception de l'honneur qui est l'intériorisation la plus grave de l'intégrité de la personne, sa majesté intime, lorsqu'il donne sa vie pour une valeur, il exprime son retrait dans la pulsion, cette impossibilité d'un vouloir vivre en voulant mourir: un devoir. Dans le monde d'aujourd'hui, l'honneur de l'homme demeure en tension. Ma chère Tania, que j'ai rencontrée par hasard sur mon chemin, me répondait en ces termes, tandis que je lui demandais où se trouvait désormais la conduite chevaleresque masculine. Elle me déclara, avec cet amour qu'ont certaines femmes pour l'adoration et la pitié: " Cet honneur réside dans le tiraillement de l'humiliation et de l'humilité propre aux hommes". Il s'agit là, encore, du boulet de *canon* planté dans votre petite tête de grand enfant, ajoutait-elle!

La Tatiana de Pouchkine aime au-delà de tout jugement, de tout écrasement. Onéguine juge au-delà de tout amour et, pire, il se juge lui-même au-dessus de tout amour: "Quelle honte! Quelle douleur! Quel sort pitoyable est le mien!"...

Ainsi finit l'opéra.

Rigoletto

Moralité des uns, immoralité des autres, amoralité de tous

Verdi: *Rigoletto*

Du rire à la jouissance et de la sagesse à la critique

Au premier acte du *Roi s'amuse*, deux vers retiennent l'attention:

"Jour de joie où ma mère en riant m'a conçu!", dit le roi.

M. de Pienne, l'un des seigneurs appartenant à la cour, cite le poète Marot dont il reprend ces vers sur Triboulet:

"Fou de tête écorné
Aussi sage à trente ans que le jour qu'il est né."

Le roi serait né par le rire et le bouffon par la sagesse. Rire et sagesse sont transcrits par Victor Hugo au moyen de mots plus précis; lorsque Triboulet dit au roi:

"Moi, je critique, et vous, vous jouissez. Vous êtes Heureux comme un roi, sire, et moi, comme un bossu."

Chacun est heureux comme il peut l'être. Mais peut-on, dans un cas comme dans l'autre, être heureux moralement?

Illusionner et annihiler

Triboulet est méchant, dit Victor Hugo. Il est vrai qu'il n'est pas comme les autres, qu'il est conscient de sa difformité et qu'il en souffre. Il en souffre d'autant plus que le regard des autres accentue cet état. Le pire n'est pas l'origine psychologique et physique du mal, ce n'est pas la manière de regarder le bouffon qui l'enfonce plus profondément dans ce mal. Le pire est de laisser croire à Triboulet que les vérités qu'il débite et les dissensions qu'il suscite lui confèrent un statut: le caractère officiel et accepté de critique des mœurs. Il n'en est rien, évidemment. Venant d'un être à part, d'un marginal, la méchanceté instillée, la méchanceté consommée par la zizanie qu'il opère, est à la fois une jouissance pour le pouvoir qui en fait son passe-temps favori, mais surtout une question bénigne imputée à un fou, à un personnage monstrueux dans ses formes. De ce fait, le mal est relativisé, assimilé et prêt à être rendu pour rire. Le mal est une farce!

Symétrie du mal et supercherie de la morale

On est puni par où l'on pèche. Telle est, manifestée par la malédiction, la morale de Victor Hugo. Tel est l'attrait dramatique qu'en tire Verdi, qui veut un bossu pour son chant et un sac pour "l'effet" qu'il est appelé à procurer. Mais cette malédiction n'est pas du tout morale! Ces vers du poète, qui ont choqué et qui l'ont fait condamner moralement, des vers adressés à la royauté régnante d'alors et de sa cour d'une si récente noblesse: "Vos mères aux laquais se sont prostituées! Vous êtes tous bâtards!", dit Triboulet. Ces vers, transposés aujourd'hui, n'ont

pas la même portée. À l'inverse, ce qui a une portée immense du point de vue du défaut de moralité, c'est de mettre sur pied d'égalité – dans ses conséquences – la situation de l'aristocrate, M. de Saint-Vallier, et celle du bouffon Triboulet. Maudissant comme un bourgeois sûr de lui, l'aristocrate finit l'Acte I en osant mettre Dieu de son côté pour que le roi soit jugé et M. de Saint-Vallier vengé. Les derniers mots de Triboulet achèvent l'Acte V: "J'ai tué mon enfant! J'ai tué mon enfant!" La destruction de l'idéal du faible pour l'amusement du fort, cette forme d'usurpation brutale qui feint de mettre sur pied d'égalité les hommes au plan du jugement moral de leurs actes, est quelque chose de choquant, quelque chose qui doit heurter les sensibilités modernes dont la censure interne est la légitimité du respect d'autrui.

Être bouffon sous l'Empire romain

Martial, dans le livre 1/42 des *Épigrammes*, s'emploie à définir le métier de bouffon en se moquant de l'image surévaluée que se donne un dénommé Cæcilius:

"Un homme d'esprit, telle est l'idée, Cæcilius, que tu te fais de toi-même. Il n'en est rien, tu peux m'en croire. Qu'es-tu donc? Un bouffon. Tu es du même acabit que le colporteur transtévérin [les commerces ingrats s'exerçaient dans les quartiers pauvres, d'au-delà du Tibre], qui va troquant de jaunâtres allumettes soufrées contre du verre brisé; que celui qui vend à un cercle de badauds des pois chiches bouillis; que l'éleveur et le charmeur de vipères; que les jeunes esclaves à bas prix des marchands de salaisons; que le gargotier enroué qui promène à la ronde ses saucisses fumantes dans ses casseroles chaudes; qu'un poète des rues sans grand talent; qu'un impudique maître à danser de Gadès; que la bouche impertinente d'un vieux débauché. Cesse donc enfin, Cæcilius, de te croire ce que tu es seul à te croire, toi qui te figures être de force à surpasser Gabba par tes traits d'esprit, et même Tettius Caballus. Il n'est pas donné à tout le monde d'avoir le nez fin: qui badine avec une lourde effronterie n'est pas un Tettius, mais un simple caballus [une rosse]."

Juvénal passe à la description de la condition humaine de ceux qu'il appelle les Parasites, c'est-à-dire ces fringants pique-assiette – d'un mot bien choisi – assis fièrement à la table des nantis. Car les Romains adoraient s'attacher de tels bouffons de société. C'est en ce sens que s'exprime Juvénal, au début et à la fin de sa cinquième *Satire*, consacrée aux Parasites.

"Faire consister le souverain bien à vivre aux dépens d'autrui; souffrir des affronts que Sarmentus [bouffon de Tibère] et le vil Gabba n'eussent point endurés, même à la table injurieuse de César; et m'assurer, Trébius, que ce genre de vie n'a rien qui te répugne: quand tu le jugerais, je ne t'en croirais pas. Peu de chose suffit pour vivre; mais quand ce peu te manquerait, n'est-il plus de ponts, plus de quais, où mal vêtu, transi de froid, et dévorant du pain tel qu'on en jette aux chiens, tu ne puisses subsister plus décemment qu'à ces repas d'où tu sors couvert d'ignominie et presque à jeun? D'abord, persuade-toi bien qu'en te permettant de t'asseoir à sa table, un patron te croit assez payé de tes anciens services.

(*) Article paru dans le programme du Théâtre Municipal de Lausanne, en mai 1996.

(...) Quelle comédie pour lui! Les contorsions d'un mime valent-elles la grimace avide d'un parasite en pleurs? Sache donc, si tu l'ignores, qu'il n'a d'autre but que d'arracher de tes yeux des larmes de désespoir; que d'entendre murmurer le dépit et la rage entre tes dents serrées. Tu te crois un personnage libre et le convive de ton patron: mais il sait que tu n'es attiré que par l'odeur de sa cuisine, et ne se trompe pas. Serait-il, en effet, un homme assez dénué de tout, s'il naquit dans une classe honnête, ne fût-ce que le fils d'un affranchi, pour essuyer deux fois de telles indignités? Je vois ce qui vous tient. *Il nous fera passer cette moitié de lièvre et ces filets de sanglier; ces débris de poulets ne sauraient nous échapper.* Et vous réservez, sans rien dire, votre pain tout entier. Que Virron est sage de vous traiter ainsi! Puisque vous avez la bassesse de souffrir ces affronts trop mérités, on vous verra bientôt livrer aux soufflets votre tête rasée, vos épaules aux lanières, vils esclaves dignes de tels festins et d'un pareil ami."(*)

Rigoletto

De la bosse et du bouffon

Verdi: *Rigoletto*

Cette malédiction sur qui est-elle tombée? Sur Triboulet fou du roi? Non. Sur Triboulet qui est homme, qui est père, qui a un cœur, qui a une fille. Triboulet n'a que sa fille au monde, il la cache à tous les yeux dans un quartier désert, dans une maison solitaire. Plus il fait circuler dans la ville la contagion de la débauche et du vice plus il tient sa fille isolée et murée.

Victor Hugo

Porte-bonheur lorsque l'on touche sa bosse, souffre-douleurs lorsqu'il ouvre la bouche et quelque peu complice par la duplicité qui lui fait avaler sa langue, jouet par sa monstruosité, fétiche et parasite à la fois, le bouffon est nécessaire aux puissants, il est surtout miroir indispensable à ceux qui feignent d'avoir du pouvoir pour mieux s'agréger à plus forts qu'eux-mêmes.

Dès l'Antiquité, on compare les bouffons comme on oppose les empereurs. Gabba était un bouffon d'Auguste qui fut confronté à Capitolinus, un bouffon de Trajan, dans le livre 10/101 des *Épigrammes* de Martial: "Si jamais Gabba, renvoyé sur la terre, nous revient des Champs-Elysées – ce vieux Gabba tout heureux du patronage de son empereur – celui qui entendra à la fois Capitolinus et Gabba rivaliser de plaisanteries dira: – Lourdaud de Gabba, tais-toi!" Cette compétition, dont on voit l'exemple moderne dans les villes concurrentes qui s'enorgueillissent de leur théâtre, se complétait naguère d'un aspect mercantile. Le bouffon était une marchandise (état qui n'a guère changé, sinon par les goûts pour les prouesses dont sont capables les artistes adulés et les grands sportifs).

L'attrait pour la monstruosité s'est développé à Rome, où il est rapporté qu'un nommé Licinius avait été présenté par Auguste. Ce lilliputien mesurait deux pieds de haut, pesait dix-sept livres, mais il avait un organe énorme: une voix de stentor qui produisait un contraste saisissant avec son physique. Nains et hermaphrodites, êtres difformes, bref, toutes les curiosités imaginables ont engendré un véritable trafic, au point qu'il fallût un marché particulier pour ce produit si singulier. On prétend même que certains individus, non seulement s'employaient à dénicher de tels phénomènes de la nature, mais encore à fabriquer de semblables marchandises pour les profits d'un beau négoce.

C'est sur ces éléments primitifs, la compétition et la valeur des bizarreries, que sont fondés en quelque sorte la pièce de Victor Hugo *Le Roi s'amuse* et l'opéra de Verdi qui en dérive, *Rigoletto*. Le grand art de ces maîtres (qui, de nos jours, encourt plus la réprobation instinctive d'où naît l'esprit critique qu'il ne mérite la censure dont ils ont tous deux été accablés, mais pour d'autres raisons) réside en ceci: sublimer le faible, rebut de la nature, pour amuser le fort, instrument de la fatalité. Que dit le noble en son for intérieur, en vue de faire rayonner la comparaison: *il y a bien mieux pour faire rire toute la cour aux larmes, pour nous venger de ce que nous sommes*. Qu'est-ce? C'est le secret du bouffon. Ce secret est sa

fille. Ce secret est un idéal intime. Tout ce que l'on protège pour croire à la vie, pour garder quelque chose de pur contre la monstruosité de ceux qui nous regardent. Un idéal qui sera sali, souillé, comme si cette fille n'était qu'une demoiselle d'occasion, bonne à trousser, et dont l'abri n'est qu'une source supplémentaire d'excitation, ainsi que le répand Marullo. Triomphe du cynisme d'une catégorie sociale, rêve de la misère d'une autre humanité qu'il faut humilier, ce combat fait mal et, plus encore, ce combat fait honte. D'autant plus qu'il laisse accroire, dans le surmoi du bouffon, que la moralité du fort serait vraie, elle serait semblable à celle du faible. Pouvons-nous croire à la symétrie de l'offense à l'aristocrate, Monsieur de Saint-Vallier, et de la punition incommensurable du serviteur malgré lui, le très obligé bouffon Triboulet?

Et qu'en est-il, après la mise en compétition du père et de la fille, du point de vue de la valeur? Cet idéal n'a pas de prix pour le bouffon, il est situé au-delà de toutes les valeurs (puisque, pour certains, il les fonde), et il faudra – ultime bouffonnerie – que cet idéal soit anéanti par le bouffon qui tient l'échelle, par l'humilié qui est l'agent d'un autre espace de vie. À coup sûr, il y a une critique extrêmement troublante du nivellement opéré par le pouvoir, dont le besoin d'écrasement n'a d'égal que la soif de jouissances. Belle image de l'humanité! Quelle douleur de pouvoir résumer un comportement à cela: le bouffon qui se moque de la cour ne peut être lui-même que réduit, au mieux et momentanément (le pique-assiette), aux gens de cour; au pire, à n'être rien du tout par lui-même et pour toujours. La consolation de notre existence, peuvent proclamer les courtisans, consiste à pouvoir persécuter celui qui se prendrait pour autre chose. Telle est *la malédiction* prononcée par Monterone, dans ses effets les plus sordides, les plus pervers aussi, les moins inactuels, sans doute.

(*) En juin 1840, Verdi perdit sa première femme, Margherita Barezzi, dont il avait eu deux enfants, morts en août 1838 et en septembre 1839, peu de temps après son mariage (mai 1836).

Giuseppina Strepponi, dont Verdi fit la connaissance en 1838, participa à la création de Nabucco, le 9 mars 1842. En 1849, elle incita le compositeur à acquérir la propriété de campagne de Sant'Agata, proche de Busseto. C'est le 29 avril 1859, à Collonges-sous-Salève, aux portes de Genève, que fut célébré le mariage de Giuseppe Verdi et de Giuseppina Strepponi.

Le Trouvère

La vengeance et la mort

Verdi: *Le Trouvère*

Mais après tout, la mort n'est-elle pas tout dans la vie? Qu'y a-t-il d'autre? (*)

Giuseppe Verdi

Lorsque vous écouterez le *Miserere* du *Trouvère*, souvenez-vous de son compositeur qui ne voulut ni musique ni chants pour ses funérailles; qui ne voulut recevoir aucun rite traditionnel. Souvenez-vous qu'aucun prêtre n'accompagnait les cercueils lorsque Giuseppina, d'abord longtemps sa compagne, puis l'épouse du musicien, et Verdi lui-même, mort depuis un mois, furent transférés le 27 février 1901, du cimetière monumental où ils s'étaient retrouvés, à la *Casa di Riposo* qui est leur dernière demeure visible pour les mortels. Souvenez-vous du cri d'amour de celle qui le précéda dans la tombe, le 14 novembre 1897, à quatre vingt-deux ans: "Et maintenant, *addio*, mon Verdi. De même que nous fûmes unis dans la vie, puisse Dieu réunir nos esprits dans le ciel!" Dès le début du dernier acte, souvenez-vous qu'à l'heure où le maestro et sa femme entrèrent pour l'éternité dans le caveau de la Maison de Retraite, l'institution charitable fondée par le compositeur et reconnue par le conseil municipal de Milan le 1er janvier 1900, Toscanini fit chanter ce *Miserere* par plus de huit cents choristes. Souvenez-vous simplement de ces événements en écoutant, imaginez-vous debout, comme si vous étiez conviés vous-mêmes à cet adieu, comme si vous étiez les voisins de Puccini, Mascagni et Leoncavallo qui se trouvaient alors présents à la *Casa di Riposo*.

D'où vient le *Miserere*? Il tire son origine du Psaume 51 qui commence par ces mots: "Ô Dieu! aie pitié de moi dans Ta bonté; Selon Ta grande miséricorde, efface mes transgressions". C'est le psaume de David qui est relié à son péché lorsqu'il fit venir Bethsabée dans ses appartements, la connut et la rendit enceinte; lorsqu'il ordonna que son mari Urie fut exposé au point le plus menacé par l'ennemi afin qu'il fût tué dans la bataille, ainsi qu'on le lit dans II Samuel 11/4 et 11/15. Ce psaume dit la radicalité du mal: "Voici, je suis né dans l'iniquité, Et ma mère m'a conçu dans le péché." Il dit également la souveraineté du repentir: "J'enseignerai Tes voies à ceux qui les transgressent, Et les pécheurs reviendront à toi." Ce psaume montre l'abîme où notre existence est plongée et la façon de l'assumer: par la conscience de notre vie en tant que lien non rompu avec le Créateur. Cette expérience de la radicalité du mal et cette relation à Dieu reconnue par l'action que nous exerçons sur terre, c'est-à-dire, selon le psaume, l'aptitude au retour dans le dessein de l'Éternel, sont deux situations dont témoigne Verdi dans sa destinée: Verdi, visionnaire en homme de théâtre; Verdi homme de combat et véritable chantre de l'humanisme.

De quoi parle le *Trouvère*? Il ne parle que d'une chose: de vengeance. Tous les protagonistes de cette œuvre ont ce mot à la bouche, qui s'exprime di-

versement: la vengeance *opérationnelle* de Fernand: "Vengeance! Vers le bûcher tu vas marcher" (Acte III, scène 5); la vengeance *relationnelle* de Léonore et de Manrique: "Crois ma vengeance", dit-elle au comte (Acte I, scène 5) et "Oui, c'est l'heure de la vengeance", dit-il au même, peu après. Enfin se manifeste la vengeance *originelle* résumée dans les mots du comte de Luna: "La vengeance est mon seul Dieu" (Acte IV, scène 2). Elle est magnifiée dans l'aveu qu'Azucena lâche lors de la dernière scène de l'opéra: "Oui, le ciel a vengé ma mère".

Cette soif de vengeance nous enracine dans la relation fatale de Caïn à Abel. Avant que ne surgissent les trois religions qui sont reliées par filiation à Abraham, le premier né d'Adam et d'Ève ne put souffrir l'altérité. Le frère élimine le frère parce que Dieu a jeté un regard favorable sur Abel et sur son offrande, sans en donner d'explication.

La jalousie et la rivalité qui inspirent le comte de Luna le poussent à combattre Manrique parce que le don de séduire Léonore par la musique et les mots, ce talent dont est pourvu le trouvère, est inacceptable pour lui. Peu importe qu'il apprenne, à la fin, qu'il a tué son frère. S'il était instruit auparavant de ce lien de parenté, il agirait de toute manière comme Caïn qui croit que Dieu a jeté un regard défavorable sur lui et sur son offrande. L'humanité entière semble imprégnée par ce premier meurtre. Ce n'est d'ailleurs pas le crime qui "fascine" le plus (la mort n'est-elle pas tout dans la vie?). Ce n'est pas non plus la proportionnalité de la vengeance, telle que la loi du talion l'exprimera, qui frappe l'esprit. Voici ce qui surprend: Dieu n'encourage pas le crime, Dieu ne récompense pas celui qui s'est amendé. Dieu transmue la radicalité du mal en serment d'amour renouvelé, reconduit pour toujours. En voici l'explication: après son forfait, Caïn dit à l'Éternel: "Quiconque me trouvera me tuera". L'Éternel lui répond: "Si quelqu'un tuait Caïn, Caïn serait vengé sept fois". La vengeance est une implacable riposte humaine, sa démesure est trop souvent l'abomination la plus insupportable. Or, la compréhension de la vengeance, au sens le plus profond du mot qui induit la miséricorde, appartient exclusivement à Dieu le Miséricordieux. C'est une pénétration impensable et dont l'appréhension se borne à cette notion de transmutation.

Toute la force de l'opéra de Verdi réside en ce point: le *Trouvère* finit par le *Miserere*. Dans la radicalité du mal, il y a la puissance du pardon, la réception d'une miséricorde qui est un acte de foi du pécheur. Il est probable que Verdi a su que, dans la lignée de Caïn, à la septième génération, les fruits enfantés se nomment Jubal, le père de tous ceux qui jouent de la harpe et du chalumeau; et Tubal-Caïn, qui forge tous les instruments d'airain et de fer. Insérer donc le trouvère parmi une troupe de bohémiens qui frappent sur les enclumes ne peut être une simple coïncidence. Et savoir que le père de ces deux demi-frères était Lémec ne peut qu'accentuer cette montée de la vengeance, dans une zone où Dieu affirme son omnipotence. *La Genèse* le proclame, lorsque Lémec dit à ses deux femmes qu' "il a tué un homme pour sa blessure et un jeune homme pour sa meurtrissure". *Caïn sera vengé sept fois, Et Lémec soixante dix-sept fois*, est-il écrit.

(184) Mary Jane Phillips-Matz: *Giuseppe Verdi,* Fayard, 1996.
Pour la citation: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin.
Istituto di Studi Verdiani. Parme (photographie ou photocopie).
Note N° 47 de la page 369.

Oui, l'humanité souffrante est infusée par la mort, par la négation de l'autre; mais elle est aussi imprégnée par la perspective dans laquelle le Créateur place sa créature.

L'avenir de la mort n'est peut-être pas la mort, mais le mystère du pardon est sûrement la leçon du *Miserere*.

Après l'exposé de la radicalité du mal, il convient de se pencher sur l'expression la plus prégnante de la puissance du cœur: cette aptitude au retour dont il a été question précédemment et qui se trouve magnifiquement illustrée dans la vie du couple Verdi (Giuseppe et Giuseppina).

Les blessures de la vie firent que plusieurs enfants de Giuseppina furent abandonnés dans divers orphelinats ou auprès de particuliers bienveillants. N'est-il pas raconté, au début du *Trouvère,* dans le récit de Fernand?

"Parmi la cendre, au jour naissant,
Des gens du peuple ont, en passant,
Trouvé sur leur chemin les restes d'un enfant".

Dans le livre d'où la citation en exergue est tirée, on apprend qu'à Crémone, il y avait un enfant abandonné pour 327 habitants et, à Milan, un abandon pour 76 habitants. Il est dit que les parents, souvent mariés, les laissaient comme des rejets, à la merci du public. En général, les biographes insistent sur la conduite peu recommandable de l'épouse et ils choisissent de laisser Verdi lavé derrière le voile de l'ignorance pour ce qui relève de sa progéniture non reconnue.[184] Peu nous chaut. C'est ceci qui importe: nier le frère est une chose, rejeter le fruit de ses entrailles en est une autre dans l'ordre des tribulations, fût-il d'ailleurs, pour l'homme, l'enfant de la femme qu'il aime, l'au-delà de sa propre chair. La grandeur insigne de ce couple, le *Miserere* qu'on entend encore s'élever de ce tombeau, nous émeuvent. Ils nous rappellent que les Verdi furent les initiateurs d'une action charitable exceptionnelle en faveur des démunis et des malades. Par testament, Giuseppina légua une partie importante de son héritage aux pauvres de Sant'Agata et de Villanova. Mort dans sa quatre vingt-septième année, Giuseppe fit un legs aux écoles maternelles et aux crèches de la ville de Gênes, à chacun des hôpitaux de cette ville qui accueillait des sourds-muets et des aveugles. Ses autres dons aux humbles et aux humiliés sont innombrables.

Miserere mei, Deus.

ACTE DE MARIAGE (1859)

N. 16

Verdi

Stepponi

L'an mil-huit-cent-cinquante-neuf et le vingt neuf mai du mois de mai en la Paroisse de St Martin Commune de Collonges pardevant nous soussigné, délégué par [illegible] après trois publications en la Paroisse de et en celle de , avec dispense de deux publications et de l'empêchement de a été célébré mariage suivant les lois de l'Église,

Entre Joseph Verdi agé de quarante cinq ans, natif de Roncole di Busseto demeurant à Busseto Paroisse de Busseto fils de Carlo Verdi demeurant à Busseto et de feue Luigia Uttini demeurant à veuf de

Et Giuseppina Strepponi agée de quarante trois ans, native de Lodi demeurant à Busseto Paroisse de Busseto fille de Giuseppe Antonio Strepponi et de Maria Rosalba demeurant à Lodi veuve de

Présens à la célébration Massimo Lanzi âgé de quarante cinq ans, demeurant à Gênes et Jean Simon Gras agé de cinquante quatre ans, demeurant à Collonges et avec le consentement des parens respectifs ci-dessus, en témoignage de quoi le Curé de notre Dame de Collonges.

Signature de l'époux G. Verdi

Signature de l'épouse Giuseppina Strepponi

Signature des individus consentans

Signature du 1.er témoin Massimo Lanzi

Signature du 2.me témoin Gras

Signature du Curé, Recteur ou Administrateur de la Paroisse

[illegible]

(185) *I copialettere di Giuseppe Verdi,* sous la direction de G. Cesari et A. Luzio. Milan (1913).
Extrait repris par Mary Jane Phillips-Matz dans *Giuseppe Verdi*. Fayard (1996).

Aïda

Les yeux du dieu

Verdi: *Aïda*

Ma voix t'implore!
– Ô toi, source féconde
Du feu pur et brillant.[185]

Aïda, Acte I, deuxième tableau

À Memphis, Phtah (Ptah) est un dieu particulièrement vénéré. C'est lui qui a conçu l'univers en Son cœur et qui l'a créé par la parole. Aussi est-il significatif que le premier acte d'*Aïda* s'achève par une imploration à cette divinité, considérée comme la source du feu. En recevant au temple les armes consacrées, Radamès peut s'adresser au dieu comme à l'arbitre du sort de toute guerre, c'est-à-dire qu'en Sa parole le sceau du réel est le signe de la rationalité divine. Or, l'essentiel qui précède ce second tableau de l'opéra de Verdi appartient au cœur du dieu. La conception du monde est résumée et reprise, en quelque sorte, dans le non-dit général. Le grand prêtre Ramphis regarde fixement Radamès dans les yeux et l'informe qu'Isis a nommé le chef suprême. Alors, Radamès nourrit l'espoir qu'il pourrait être, lui, ce chef. Il associe aussitôt Aïda à ce songe fugitif:

"À toi mon âme est enchaînée.
Ma destinée
Est de t'aimer."

Être choisi comme chef de guerre par la divinité, c'est aussi savoir exprimer, dans l'ignorance provisoire de cette désignation, le pressentiment de pouvoir remporter la victoire, comme si l'amour en était l'inspirateur. Aïda est alors magnifiée dans les mains de son Créateur:

"Ô céleste Aïda! Toi dont la grâce
Que rien n'efface
Sait tout charmer..."

Est-ce Aïda elle-même? L'adjectif qualificatif qui accompagne son nom la situe ailleurs, bien au-delà d'elle-même, dans cette lumière divine de l'amour dont elle perçoit être l'invisible truchement. Invincible instrument qu'est l'amour capable, en captivité, de rendre la rivale plus captive encore que son esclave. Il y a bien là une sorte d'intimité entre l'appel au combat, l'élection du chef, et la puissance de l'amour: l'attraction qu'il exerce en son séjour radieux [le ciel] rendra l'amour pareil au guide. Ce même non-dit que le cœur contient à jamais inonde la rencontre non rêvée qui suit immédiatement, lorsque Radamès fait face à Amnéris.

"Combien serait heureux
Le destin d'une femme
Dont l'aspect dans tes yeux
Saurait faire briller tant de joie et de flamme."

Amnéris voit tout de suite l'amour (une ivresse nouvelle, selon elle, ce qui signifie à la fois l'appel à la guerre et l'appel de l'amour). Elle vit instantanément

(*) Versification française de l'édition d'*Aïda* (paroles de C. du Locle et Ch. Nuitter), éditions Calmann-Lévy, Paris (1881).

l'amour à la simple croisée des regards. Mais il est un instant plus terrible encore que cette rencontre des yeux. C'est lorsqu'Amnéris verra Radamès regarder Aïda: "Comme il la regarde!", puis, l'instant d'après, se verra elle-même à travers ce regard:

"Quels regards il dirige sur elle!
Quelle flamme en ses yeux étincelle!
Faudra-t-il d'une esclave rebelle
Supporter tant d'affronts à la fois!..."(*)

L'amour m'enchaîne
L'amour vers toi me guide

Radamès, Acte III, scène IV

Aïda l'Éthiopienne et Amnéris l'Égyptienne prétendent aimer Radamès. Que fait un homme écartelé entre deux femmes? Il se demande si les femmes aiment l'homme ou si elles aiment *aimer* le même homme, c'est-à-dire qu'elles aiment aussi dans cet amour l'image en lutte d'elles-mêmes. Leur ébullition: la perception de soi comme une "sensibilité sociale" de l'amour. Il y a plus de complicité dans leur rivalité qu'il n'y a de rivalité dans la complicité d'un couple amoureux. Et que se demandent les deux femmes? Elles savent que le choix de l'une ou de l'autre par cet amant ne dépend guère d'elles: d'une aptitude, d'un lien, d'une situation, du milieu de provenance. Elles sentent que l'homme choisit d'abord ce qui lui échappe. Aimer l'amour, pour lui, c'est être aimé de l'amour, sortir du conflit des apparences – ce confort du réel – par la mort devenant la seule réalité. Une inversion. Victoire de la mort et victime de l'amour, soit ne pas y être et être à la fois, c'est-à-dire ressentir la lumière de sa vie comme l'unique abandon à la nuit. Naître et disparaître. Son destin.

"Vois! déjà l'ange de la mort
A déployé son aile,
De la vie éternelle
Il nous montre le port.
Pour nous s'est entrouvert le ciel,
Là toute douleur cesse,
Là commence l'ivresse
De l'amour éternel."

prédit Aïda à la fin de l'opéra.

Que chante Radamès?

"Fuir l'Égypte si chère,
Les temples de nos dieux ...
Cette cité riante,
Berceau de nos amours,"

Que chante aussitôt Aïda?

"Viens! l'amour comblera les vœux
De nos âmes sincères!
Dans d'autres sanctuaires,
Servons les mêmes dieux."

Là-bas, les dieux des hommes; ici, d'autres dieux, les mêmes dieux, ceux que l'amour et la mort vont

faire un… dans cette île heureuse où tout est pur et sans mensonge. Séduire l'homme, c'est lui parler de "la contrée en tout temps de fleurs parée", du paradis, en ce lieu où "l'âme est enivrée de parfums délicieux". Cet appel inexhaustible le conduit inexorablement loin des cours mondaines… loin de la cour maritale.

Entré dans l'éternité que son esprit conçoit, l'homme entend cependant d'une oreille jamais close le culte rendu au dieu témoin de son enfance. Amnéris invoque Isis, la bonne mère, elle prie dans cet en deçà, entre nostalgie et espérance, au cœur du langage si terrestre qui n'est bordé que par le souvenir et la promesse. Et il aime ce transport, son tourment.

L'écriture et l'action

Cet art du théâtre de l'œil, ce sens de l'espace poétique dans l'ouverture métaphysique ont mené Verdi à corriger son librettiste enclin à favoriser le beau contre le vrai. Le ressenti. Le 17 août 1870, le compositeur écrit à Ghislanzoni:[185]

In volto gli occhi affissami
E menti ancor se l'osi:
Radamès vive…
(Regarde-moi bien dans les yeux
Et mens encore, si tu l'oses
Radamès est vivant...)

sont moins dramatiques que les mots
[fort laids, direz-vous]:
… con una parola
strapperò il tuo segreto.
Guardami: t'ho ingannata
Radamès vive …
(... d'un mot, je t'arracherai ton secret
Regarde-moi, je t'ai trompée
Radamès est vivant...)

De même, les vers:
Per Radamès d'amore
Ardo e mi sei rivale
- Che? Voi l'amate? Io l'amo
E figlia son d'un re.
(Je brûle d'amour pour Radamès
Et tu es ma rivale.
Comment? Vous l'aimez? Je l'aime, moi,
Et je suis fille d'un roi.)

me semblent moins dramatiques que les mots:
"Tu l'aimes? Mais je l'aime aussi, comprends-tu?
La fille du Pharaon est ta rivale!"

Ce à quoi Aïda répond:
"Ma rivale? Très bien. Moi aussi je suis la fille, etc."

Je sais très bien que vous me direz:
"Et la versification, la mesure, la strophe?"

Je ne peux y répondre qu'une chose:
"si l'action l'exigeait, j'abandonnerais volontiers la versification, la mesure, la strophe: pour parler simple et clair, j'écrirais en vers libres si l'action l'exigeait. Au théâtre, malheureusement, il arrive que les poètes et les compositeurs aient le don de ne savoir écrire ni poésie ni musique."

(*) Ancilla dramaturgica, dira Nietzsche à la fin de sa vie.

(186) F. Nietzsche: *Considérations intempestives.* Richard Wagner à Bayreuth (traduction de Geneviève Bianquis).

Siegfried

Héroïsmes

Wagner: *Siegfried*

Bayreuth, 16 août 1876

On ne se distingue jamais autant de l'époque présente que par l'usage que l'on fait de l'histoire et de la philosophie.(186)

Friedrich Nietzsche

Un homme qui n'a découvert que sur le tard sa propre jeunesse (ou comment le philosophe accouche de l'artiste)

Longtemps avant sa dernière heure, Richard Wagner – qui meurt en 1883 à Venise – écrit *Ma vie (1813 –1864)*. Il charge un jeune professeur de philologie, Friedrich Nietzsche, âgé de 26 ans en 1870, de la relecture des épreuves de cette biographie. En 1876, l'auteur de *La Naissance de la Tragédie* [1872] rédigera la *Considération intempestive* qui a pour titre: "Richard Wagner à Bayreuth". Écrit par un zélateur exalté – qui avait dès 1874 pris ses distances avec le père de *La Tétralogie*, tant au plan de sa moralité de "comédien tyrannique" qu'à l'égard des séductions de son œuvre: une musique d'effets rabaissée au rang de "bonne à tout faire dramaturgique"(*) – ce texte d'un thuriféraire, contrarié en secret par l'obsession de la décadence, peut servir à approcher le héros Siegfried (prénom "prédestiné" du fils de Richard, né en 1869, mort en 1930). En effet, le héros est lu et relu à travers la projection "d'une histoire biographique wagnérienne" racontée par "une histoire du vécu personnel de Nietzsche". Invention de soi du maître et élévation du disciple, par contagion fusionnelle, servent de prismes bienvenus qui vont dicter ces mots flatteurs à Friedrich, le nouveau, le *vrai* Siegfried par élection: "(…) Il est rare que l'homme moderne, surtout s'il a reçu de grands dons, possède dès la jeunesse et dès l'enfance des qualités de naïveté, de simple originalité et de personnalité, et à quel point il est hors d'état de les posséder. Bien plutôt, les rares hommes qui, comme Goethe ou Wagner, parviennent à la naïveté, la possèdent-ils à l'âge adulte plutôt que dans l'enfance ou la jeunesse. L'artiste surtout, qui possède à un degré peu commun le don d'imitation, sera contaminé par la versatilité et l'indolence de la vie moderne, comme par une violente maladie infantile. Enfant et jeune homme il ressemblera plus à un vieillard qu'à lui-même. Le type singulièrement austère du jeune homme, le Siegfried de *L'Anneau du Nibelung* n'a pu être conçu que par un homme fait, et par un homme qui n'a découvert que sur le tard sa propre jeunesse. Son âge adulte fut tardif, tout comme sa jeunesse, et sur ce point au moins il est tout le contraire d'un talent précoce."(186)

Wagner vénéré comme le Siegfried d'Eschyle

À l'appui de cette déclaration, Nietzsche établira quelques faits et montrera (en bon lecteur d'Héraclite) que la contradiction est une donnée inhérente à la nature du héros, non seulement dans ce rapport de l'innocence d'une jeunesse à l'âge mûr [Je/Wagner] face à la soudaineté de la conscience d'une âme vieille à l'orée de son séjour sur

terre [Moi/Nietzsche]. Il signalera également la force des oppositions dans l'émancipation violente visant à la dissolution non violente: ce passage interne du "moins" moral au "plus" moral. Selon le philosophe, Wagner est le modèle du dramaturge dithyrambique; Nietzsche associe ce modèle au moule tragique que représente Eschyle dans une filiation où le temps implose (*certaines choses sont liées entre elles et le temps n'est qu'un nuage qui nous empêche de voir ce lien*, dit-il). On sait toutefois que Nietzsche (emporté par son tempérament partagé entre l'effondrement et l'affrontement, entre une volonté de s'anéantir et de se surmonter) a jugé la décadence de la tragédie qui va d'Eschyle à Sophocle et à Euripide en soulignant l'émergence dramatique et dissolvante de la moralité dans l'œuvre du dernier poète cité. Il a jugé affaiblissant ce rôle du chœur qui prend parti sur des sujets moraux comme le ferait un vrai ou un faux sage (c'est-à-dire le public mis en émotion éthique par le dramaturge). Tout au contraire, le chœur souffrant, dans les tragédies d'Eschyle, communie avec le héros solitaire, ce chœur n'est point juge mais partie des forces de l'individu qui s'oppose aux puissances supérieures, à la Nécessité invincible; le chœur s'engage avec le héros dans son effervescence vitale, dans l'exubérance de toutes ses énergies (il n'est plus le clone du spectateur comme un héros pensant, il est l'agent principal de l'acteur perçu comme un morcellement de l'innocent héros). Ici, la moralité du mélomane; là, son ivresse, sa *mania* (folie). Ainsi Nietzsche décrit-il cette dimension du dépassement, cette aspiration à un au-delà inscrit dans le désir: "(...) Je trouve dans *L'Anneau du Nibelung* la musique la plus morale que je connaisse. Dans la scène où Brünnhilde est éveillée par Siegfried, Wagner atteint à une hauteur, à une sainteté de l'émotion qui évoque le flamboiement des glaciers et des neiges des Alpes, si pure, si solitaire, si inaccessible, si étrangère au désir se dresse ici la nature illuminée par l'amour. La sphère des nuées et des orages, celle du sublime même est dépassée." Sortir du désir par le désir, atteindre la morale contre la morale, gagner l'espace d'ouverture sonore, de silence, trouver la paix intérieure et... grandiloquente [donc théâtrale!], c'est subitement toucher les contraires, se casser et se rassembler comme Dionysos dans l'univers des contradictions. Ainsi, Nietzsche aime-t-il se consumer et non point *trahir* son ami, son alter ego, comme on l'a si platement répété. Se consumer c'est se trahir, c'est-à-dire se révéler. Nietzsche, en 1888, a avalé son feu sacré et son martyre n'en est que plus magnifié. Il porte en lui de telles tensions. Elles le rendront aphasique, bientôt sans pouvoir sur l'écriture. Dans *Le cas Wagner*, il raconte l'histoire de *L'Anneau* en sens inverse pour désigner le compositeur comme "l'artiste de la décadence". En ces tensions, on retrouve l'arc tendu, *le signe de la vie* des sphinx présocratiques, au style allusif, aphoristique. Ce sens inverse est celui du "plus moral" au "moins moral".

(187) F. Nietzsche: *Le cas Wagner* [Turin, mai 1888 – Sils Maria, juin 1888] (traduction d'Henri Albert).

Brünnhilde doit d'abord étudier Schopenhauer (ou comment l'artiste est perverti par le philosophe)

Voilà ce qui est dit, revu et corrigé, mais si bien exprimé par le père de *Zarathoustra*: "Je vais encore raconter l'histoire de *L'Anneau*. Sa place est ici. Elle aussi, elle est une histoire de rédemption: avec cette variante que cette fois, c'est Wagner qui est sauvé. Wagner, durant la moitié de sa vie, a cru à *la Révolution*, comme seul un Français pourrait y croire. Il suivait ses traces dans les caractères runiques de la mythologie, il croyait découvrir en Siegfried le révolutionnaire typique. – D'où vient tout le malheur dans ce monde? s'est demandé Wagner. – D'anciennes conventions, répondit-il, comme tous les idéologues révolutionnaires. C'est-à-dire: des coutumes, des lois, des morales, des institutions, de tout ce qui sert de base au vieux monde, à la vieille société. Comment supprimer le mal dans le monde? Comment supprimer la vieille société? Il n'y a qu'un seul moyen: déclarer la guerre aux conventions (la tradition, la morale). *C'est ce que fait Siegfried*. Il commence de bonne heure, de très bonne heure: sa naissance est déjà une déclaration de guerre à la morale – il vient au monde grâce à l'adultère et à l'inceste… Siegfried continue comme il a commencé: il ne suit que la première impulsion, il démolit toute tradition, tout respect, toute crainte. Il abat ce qui lui déplaît. Il renverse sans respect toutes les vieilles divinités. Mais son entreprise générale tend à *émanciper la femme* à "délivrer Brünnhilde"… Siegfried et Brünnhilde, le sacrement de l'amour libre; le commencement de l'Âge d'or; le crépuscule des dieux de la vieille morale! – *le mal est aboli* (…) Wagner s'est mis à traduire *L'Anneau* en langue schopenhauerienne. Tout va de travers, tout s'écroule, le nouveau monde est aussi mauvais que l'ancien: *le néant* de la Circé hindoue fait signe… Brünnhilde qui, d'après la pensée primitive, devait prendre congé de nous en chantant un hymne en l'honneur de l'amour libre, leurrant le monde au moyen de l'utopie socialiste du "tout ira bien", Brünnhilde a maintenant autre chose à faire. Elle doit d'abord étudier Schopenhauer; elle doit mettre en vers le quatrième livre du *Monde comme volonté et comme représentation*… Wagner était sauvé. En tout sérieux, c'était là une rédemption. Le bienfait dont Wagner est redevable à Schopenhauer est inappréciable. *Le philosophe de la décadence* a rendu à lui-même *l'artiste de la décadence*."(187)

Celui qui renverse, celui qui élève, celui qui suggère (aliénation et accomplissement)

C'est une chose de séduire et d'être séduit soi-même par l'idée de la jeunesse. C'est autre chose de vieillir et de proclamer, avant d'entrer dans la paralysie, que le nirvana est la rédemption des âmes décadentes. La séduction est alors en récession. Il n'est plus du tout séduisant, désormais, de se moquer des sacrements bienséants de l'amour libre et de constater que l'au-delà du sublime transport des êtres est un néant, fascinant l'espèce humaine. Peut-on être à ce point attiré par le vide? Par ce double vertige des valeurs: tout casser comme un enfant et tout laisser en suspens dans une indifférence stoïcienne. Il convient opportunément de se souvenir que le

(188) *Sils Maria*, début du poème de Nietzsche dans lequel Zarathoustra se manifeste soudainement au poète: "Da plötzlich! Freundin, wurde Eins zu zwei und Zarathustra ging an mir vorbei…"

(189) F. Nietszche: *Nietzsche contre Wagner: où je fais des objections* (traduction d'Henri Albert). cf: *Gai Savoir*, aphorisme 368.

mot "acmé" signifie à la fois la pointe extrême d'une pathologie morbide et le sommet du développement d'une manifestation quelconque. Cette définition décrit l'héroïsme de Nietzsche, qui est parvenu à son acmé en décrivant les nouveaux Siegfried, en apercevant la ligne d'horizon qui se trouve derrière le néant. Que révèle donc cette crête? Il a vu tout en haut quelque chose qui revient tout en bas, quelque chose qui hante le monde: le scintillement apollinien de l'art-opium-du-peuple, drogue des instruits du jour et des curieux du lendemain, somnifère ouvrant les portes majestueuses et magiques de l'admiration et de l'identification. La rédemption promet qu'après le néant, c'est comme avant le néant: il nous faut des héros qui baignent dans la vie, qui nagent dans la mort, il nous faut être soumis par la mer, gardés par la montagne, portés par tout ce qui est vaste et attirant. Le héros est symbole de fidélité en ce monde et dans l'autre monde. Vous êtes-vous jamais rendu à Sils Maria, en Engadine? Avez-vous marché sur les sentiers qui dominent les lacs dans lesquels Narcisse n'ose plus se regarder mais, hors de lui-même, parvient, comme Hölderlin, à poétiser sur leurs hauteurs? *Hier sass Ich wartend, wartend, – doch auf Nichts, Jenseits von Gut und Böse…*(188) C'est en ce village, charnière lacustre des Grisons, que Nietzsche a vu ce surgissement de "l'un qui devient deux" avant de sombrer dans ce mutisme définitif des grands lucides, en janvier 1889, à Turin. L'été précédent, il avait décoché ces méchants traits mordants: "Nous connaissons les masses, nous connaissons le théâtre. L'élite de ce qui s'y trouve, adolescents germaniques, Siegfried cornus et autres wagnériens, a besoin du sublime, du profond, de l'écrasant. De tout cela nous sommes encore capables et le reste de l'assistance, les crétins de la civilisation, les petits blasés, les éternels-féminins, les gens qui digèrent avec bonheur, en un mot *le peuple* – a également besoin du sublime, du profond, de l'écrasant. Ils ont tous une seule logique. Celui qui renverse est fort; celui qui nous élève est divin; celui qui suggère est profond.–" (187)

La pensée de l'héroïsme que la nature environnante de l'Engadine inspire, l'air de l'altitude si bénéfique à l'hédonisme ont opposé Zarathoustra à Siegfried. La poésie, les poésies de Nietzsche en particulier, ont un sens pour "l'homme nouveau" qui n'est pas le *Surhomme* attendu comme un messie pour ses combats avec le destin; un sens qui n'est pas la permanence de ce *Soushomme* adorateur de la représentation comme une figuration du monde et de lui-même, celui que Nietzsche nomme le *dernier homme*. Celui qui veut tout comprendre, c'est-à-dire qui peut tout mépriser, ce reflet du héros domestiqué qui est traité de voisin: *être wagnérien, bien sûr, mais souvent et surtout lorsque Wagner n'a plus sa raison d'être.*

"Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisien, électeur, fondateur-patron, idiot – wagnérien: c'est là que la conscience la plus personnelle succombe au charme niveleur du plus grand nombre, c'est là que règne le voisin, c'est là que l'on devient voisin…".(189)

(190) *L'Or du Rhin* a été conçu entre 1851 et 1854

L'Or du Rhin

Aléas de la route et air de la montagne

Lettres de Richard Wagner venu se soigner aux environs de Genève après avoir voyagé difficilement en Suisse.

Wagner: *L'Or du Rhin*(190)

Mornex, mercredi 11 juin 1856

D'abord le voyage. Ç'a été le plus malheureux, le plus misérable que j'aie jamais fait: c'est par malchance un vendredi que j'étais en route. Le soir, trajet de Baden à Aarau en diligence, dans un abominable coupé, avec deux gros individus, qui naturellement auraient étouffé s'ils n'avaient ouvert la fenêtre, ce qui m'a obligé à m'envelopper la tête dans mon manteau et à transpirer comme un rôti. Dans la nuit à Aarau, changement de voiture, puis même histoire jusqu'à Bienne. Là, le matin, je croyais être sauvé, et pouvoir m'embarquer sur le vapeur, mais, vu la baisse des eaux, toute navigation était interrompue et par suite tout l'avantage de ce tour était perdu. Donc encore en voiture jusqu'à Neuchâtel; là, pluie épouvantable; deux heures et demie de traversée sur un vapeur jusqu'à Yverdon, dans la cabine bien entendu, tout le paysage voilé, invisible. C'est là que ça commence! Le vapeur arrive une demi-heure trop tard, et au lieu de pouvoir prendre le train de 1 heure, déjà parti, je suis obligé d'attendre celui de 5 heures. Bon. Quand j'arrive à la gare, on me déclare qu'il faut que mon chien aille dans le fourgon: tu penses quelle scène cela a déclenché! Prières, discussions, menaces, rien n'y a fait. Finalement je prends Fips sous mon bras et veux monter malgré toutes les défenses: nouveau scandale! Enfin plusieurs dames, installées dans un compartiment, entendent, et se déclarent toutes prêtes à m'accepter avec mon chien. Les sévères employés finissent par céder et je monte victorieusement avec Fips – mais après une abominable colère. Pourtant ce n'est pas encore tout. À 7 heures le train arrive à Morges sur le lac de Genève: le vapeur qui, si nous avions atteint Yverdon avec le bon train, m'aurait mené à Genève en 2 heures, de sorte que j'aurais pu y être à 5 heures, était naturellement parti depuis longtemps. Le retard a donc dû être rattrapé par un nouveau trajet de cinq heures et demie en diligence, soit encore une demi-nuit. Je trouvais préférable de passer la nuit à Morges et d'attendre le premier vapeur du lendemain matin, mais de la gare on avait déjà porté à la diligence mes bagages, que je destinais seulement à l'omnibus pour Morges. Tandis que je demandais ce qu'il fallait faire, on me fait soudain descendre du coupé dans lequel j'étais monté: mon billet de coupé n'était pas valable, les voyageurs de Lausanne avaient la préférence. Bon, dis-je, alors je reste ici, donnez-moi mes colis. Ils sont déjà casés, me répond-on, et on n'a plus le temps de les descendre. Et avec cela toujours de la pluie et de l'orage! J'étais hors de moi, et jurais tant que je pouvais… Finalement, à quoi cela servait-il? Je me décide, ne voulant pas rester sans bagages. Quelle place? Dans l'intérieur, la place du milieu, en arrière. En face de moi, trois commerçants avec de grosses valises sur les genoux, à côté de moi une femme avec une énorme bosse et, pour comble, un enfant qui

(191) Mes remerciements vont à Mesdames Claude Weber, passionnée par l'histoire de sa commune, et Suzanne Lapiné, habitante du pavillon, pour les précisions que ces personnes m'ont apportées, notamment l'information selon laquelle Wagner a vécu à Mornex pendant l'été 1856, entre le 10 juin et le 16 août. Il fut d'abord et pendant peu de temps pensionnaire au pavillon de la maison Latard. Dès le 17 juin, il passa dans le centre de soins du docteur Vaillant dont il est question ici. Bien plus que le travail de composition, les préoccupations relatives à sa santé paraissent être le point le plus déterminant qui justifia ce séjour. D'ailleurs, selon certaines sources, il quitta l'endroit guéri.

crie, juste contre moi. Le plus beau est que le conducteur furieux ne veut même pas me laisser mon chien: on ne les admet pas dans l'intérieur, il faut l'attacher sur le toit de la voiture. J'ai cru devenir fou. Naturellement les autres voyageurs, chargés Dieu sait comment, s'interposèrent, et Fips resta, sans bouger, la brave et sage bête. Ce trajet jusqu'à Genève a été le couronnement de tous mes agréments, et j'ai vraiment cru que je n'aurais plus de ma vie à supporter pareils ennuis. J'arrive enfin à minuit et demi. Au lit à 2 heures, dans un état de surexcitation abominable, avec l'angoisse continuelle d'une reprise de l'érysipèle. C'était un vrai voyage d'agrément! Par Berne tout se serait passé tranquillement d'un bout à l'autre, mais je voulais faire un trajet plus amusant. La faute en était à la baisse des eaux, autrement tout aurait bien été, surtout par beau temps.

Voilà mes aventures de voyage.

À Genève a fait rage pendant deux jours une violente tempête de vent du Nord, qui devait amener le beau temps, mais qui rendait les sorties très dangereuses pour moi. Le samedi j'ai envoyé la lettre du Dr. R. à M. John Coindet, qui était en voyage: alors j'ai suivi le conseil du Dr. R., et envoyé la lettre avec sa carte au frère du Dr. Coindet. Au lieu de me fixer une heure à laquelle il pourrait me recevoir, il a eu l'amabilité de venir me voir immédiatement. Il m'a engagé à me rendre à Mornex: je ne trouverais que là ce que je cherchais, et il m'a donné également le bon avis pour lutter contre mon mal. Le dimanche j'ai pris une voiture, et ai tout réglé: seulement je n'ai pu obtenir le consentement sur-le-champ, pour des motifs que tu vas apprendre tout de suite. Dans l'après-midi, je suis revenu à Genève et, vers le soir, j'ai été jusqu'à Cologny, chez le pasteur Bourrit, que j'ai connu à Albisbrunnen: mais lui aussi était en voyage.

Ma nouvelle hôtesse m'a fait attendre sa décision jusqu'à lundi soir: elle était favorable, et hier dans l'après-midi je me suis enfin installé ici. Laisse-moi maintenant te décrire mon refuge. Mornex, une sorte de village, est située à deux lieues de Genève, et déjà en Savoie, de l'autre côté du Mont Salève, *à mi-hauteur* de cette montagne et, de Genève les voyageurs en font l'ascension, à cause de la belle vue que l'on a de ce point. L'air y est délicieux, car l'endroit est à une bonne altitude. J'habite la pension *Latard,*[191] dans un pavillon rustique qui est séparé de la pension par un jardin et complètement isolé. C'est le salon-jardin, destiné en somme à faire un lieu de réunion pour les pensionnaires. Il s'y trouve un excellent piano, ce qui était très important pour moi, parce qu'autrement j'aurais dû en faire venir un de Genève à grands frais. Je n'ai dû me plier qu'à une condition pour avoir à moi seul la jouissance du pavillon: il faut que je m'absente tous les dimanches matin de 9 heures à midi, parce qu'alors le salon est transformé pour le service divin à l'usage des Genevois qui habitent ici: le pasteur vient, et alors c'est tout le diable et son train. Je dois m'accommoder de cela, parce que les autres avantages sont tels que je ne les aurais jamais trouvés nulle part ailleurs D'abord isolement complet, service particulier, bain

chaud – importance capitale –; nourriture à mon choix. Ensuite proximité d'un établissement thermal, où je pourrai plus tard prendre mes bains froids dans les conditions les plus agréables; plus tard encore j'ai dans le voisinage la rivière l'Arve. Par ma porte j'entre directement dans un très joli jardin, et par ma fenêtre sur une terrasse d'où l'on a une vue magnifique sur toute la chaîne du Mont-Blanc, avec, au premier plan, une large et belle vallée. Naturellement tout cela n'est pas très bon marché, pourtant je dois m'arranger pour en jouir le plus longtemps possible car j'en ai besoin, et il n'y a pas moyen de l'avoir autrement. J'ai stipulé que je ne veux absolument pas être dérangé: je ne vois personne que François, le domestique.

Un mois après ce courrier adressé à Minna, sa femme, Wagner écrit à Liszt et confirme, avec quelques variations intéressantes, son installation non loin de Genève. C'est sans doute parce qu'il avait adressé ses partitions à son ami de cet endroit qu'on a laissé entendre que "La Walkyrie" avait été composée *à mi-hauteur* du Salève. Cette œuvre a été présentée comme une audition principale par Liszt à l'hôtel Baur-au-Lac à Zurich, le 22 octobre 1856, le jour du quarante-cinquième anniversaire du pianiste, devant un public de mélomanes et d'amateurs choisis. C'est d'ailleurs à Zurich que le plan avait été conçu; le livret de "La Walkyrie" fut rédigé entre le 12 mai et le 30 juin 1852. La partition, commencée en juin 1854 fut terminée et orchestrée fin avril [ou déjà en mars] 1856.

Le 1er mai 1951, le Grand Théâtre de Genève a été victime d'un grave incendie qui l'a amputé d'une partie de son architecture, alors qu'était en répétition "La Walkyrie".

Mornex près Genève, le 12 juillet 1856

Mon cher Franz, vois-tu, je me suis réfugié ici pour chercher enfin la guérison! (...) Cet affreux mal m'a bien abattu; dans le seul mois de mai j'ai eu trois rechutes, et encore maintenant il ne se passe pas une heure sans que je redoute une nouvelle éruption. Me voilà donc incapable de rien faire; il est évident qu'il faut que je prenne des mesures radicales pour arriver à me remettre. Un régime sévère, minutieux en fait de nourriture et de manière de vivre en général est tout indiqué pour cela; le moindre désordre dans l'estomac et dans le bas-ventre fait immédiatement reparaître le mal. Avec cela repos absolu, éviter toute émotion, toute irritation, etc.; de plus, boire de l'eau de Carlsbad, prendre certains bains chauds, plus tard des bains froids, etc. Voulant m'éloigner autant que possible de chez moi pour suivre ce traitement et fuir toute espèce de société, je me suis réfugié ici, où j'ai bien trouvé l'asile qu'il me faut. Je demeure à deux lieues de Genève, sur le revers du mont Salève, à mi-côte, dans un air délicieux. J'ai trouvé dans une pension un petit pavillon isolé du corps de logis, que j'occupe tout seul; de mon balcon j'ai la vue la plus merveilleuse qu'on puisse rêver de toute la chaîne du Mont-Blanc; en franchissant ma porte, je suis dans un joli jardinet. L'isolement absolu a été ma première condition; on me sert à part et je ne vois personne que le garçon.

(192) Liszt répondra en ces termes à son ami, pour le prévenir de son arrivée prochaine:

(…) Le jour indiqué pour la dédicace de la cathédrale de Gran est le 31 août; dans le cas où j'irais là-bas pour y faire exécuter ma messe, je serais chez toi à Zurich du 15 au 20 septembre environ; mais si je suis dispensé de ce voyage, je serai à Zurich dès la fin du mois d'août. D'ici à la fin de la semaine prochaine je saurai, je l'espère à quoi m'en tenir; (…) Pourtant je n'ai pas voulu attendre plus longtemps, quelque habitué que je sois à *attendre*, pour te dire combien j'ai faim et soif de toi, combien je brûle de me retrouver avec toi et de faire ensemble toutes nos *folies*. Comme hors-d'œuvre (tout le monde sait qu'ils ont la propriété d'exciter l'appétit et de provoquer la soif) de ton festin de "L'Or du Rhin" et de "La Walkyrie", je t'apporterai ma symphonie sur la "Divina Comedia" de Dante, que je te destine et qui a été finie *hier*. La chose dure une petite heure environ; cela t'amusera peut-être.

Un gentil petit chien, le successeur de Peps, qui répond au nom de Fips, est mon unique société. Je n'ai pu accepter qu'une condition pour obtenir la faveur de jouir seul de ce pavillon: le dimanche matin, de neuf heures à midi, il faut que je l'évacue. Un pasteur de Genève vient ce jour-là célébrer le culte pour les protestants qui demeurent ici, et cela dans le même local où un impie de mon espèce vit le reste du temps. Mais je fais volontiers ce sacrifice, ne serait-ce que par égard pour la religion; c'est, je pense, une manière de me mettre en règle avec le ciel. Mais cela me coûte horriblement cher, et sans les subsides que tu me fournis il me serait impossible de sortir avec honneur de cette aventure. J'attaque donc la somme que j'avais affectée à la rémunération du copiste qui transcrit mes partitions; il n'y a pas moyen de faire autrement. Cet argent est venu de Vienne juste pour mon jour de naissance [22 mai 1813]; reçois mes plus vifs remerciements pour ce sacrifice! C'est une honte, je le sais de te demander encore de l'argent avec tout ce que tu me donnes sans cela; pourquoi le fais-tu? (…) Il y a aussi un piano, bien qu'il ne soit pas des meilleurs; j'espère reprendre bientôt courage et commencer enfin "Siegfried". (…) Mais je crois que, lorsque nous nous reverrons, je pourrai te faire part de bien des vérités neuves qui m'ont été révélées grâce à toi. Pourvu qu'à ce moment-là j'aie le calme et la lucidité nécessaires; il faut pour cela une santé solide, sans quoi je retombe immédiatement dans cette fatale excitation nerveuse avec laquelle je n'arrive à rien et qui m'empêche toujours d'exprimer ce que j'ai de meilleur à dire. C'est pour cette raison, et aussi parce que le bonheur de me retrouver avec toi est le seul but auquel je désire et m'efforce d'arriver, que je ne connais pas en ce moment d'autre souci que celui du complet rétablissement de ma santé; puissé-je bientôt, grâce aux sacrifices que je fais dans ce but, réussir à obtenir ce résultat! (…) L'air délicieux que je respire ici et le séjour tranquille et charmant que j'ai le bonheur d'habiter depuis deux jours [?], commencent déjà à me ragaillardir: je me reprends à espérer le retour à la santé.(192)

Mornex près Genève, le 20 juillet 1856

Excellent Franz (…) Je me soigne et me macère surtout parce que tiens à être tout à fait bien portant quand nous nous reverrons. Je ne pouvais, en ce qui concerne ma santé, rien faire de plus intelligent que de me mettre entre les mains du docteur Vaillant, un excellent médecin français qui dirige ici un établissement hydrothérapique; j'ai surmonté la répugnance que m'inspirait une cure de ce genre, lorsque j'eus reconnu la haute valeur de Vaillant (de Paris): je fais donc ma cure à fond, en suivant une méthode intelligente et toute nouvelle pour moi; je suis sûr à présent que je me guérirai complètement de mon mal, qui ne provenait, en fin de compte, que de ma nervosité. Il est plus que probable pourtant que cela me retiendra jusqu'à la fin du mois d'août; c'est pourquoi j'aimerais mieux si tu ne venais qu'*au milieu de septembre*, ce qui me paraît, du reste, plus logique, car je ne puis croire que tu renonces tout à fait à aller à Gran. J'attendrai donc que tu reviennes, couronné de lauriers, du pays de tes pères. (…) Hier j'ai expédié un paquet à ton adresse: ce sont les

(193) *Correspondance de Wagner et de Liszt.* Traduction française de L. Schmitt (tome II: 1854 à 1861). Leipzig, Breitkopf und Haertel, éditeurs (1900).

partitions originales de "L'Or du Rhin" et de "La Walkyrie", qui auront probablement une singulière destinée. (...) Comme tu ne connais pas même encore le dernier acte de "La Walkyrie", je t'envoie auparavant la partition, afin que tu sois le premier à la connaître. Si tu en as le temps, lis rapidement cet acte, mais tiens le tout prêt pour que je puisse l'envoyer aux Haertel dès que je te le demanderai. (...) Pendant que je fais ma cure ici, je suis devenu, d'ailleurs extrêmement indifférent à mon œuvre; que Dieu me pardonne! Si l'on ne fait rien pour que je me remette vigoureusement au travail, je n'y toucherai plus. Qu'ai-je affaire de m'éreinter, pauvre diable que je suis, à d'aussi épouvantables corvées, si je ne puis pas même trouver dans le présent l'endroit qu'il me faut pour travailler? Je l'ai dit aux Haertel; s'ils ne peuvent m'aider à me procurer une maison d'une hauteur convenable et bien isolée, je laisserai là toute cette *friperie*.

Je te prie instamment de m'annoncer immédiatement que tu as reçu mes partitions ou qu'elles ne sont pas arrivées à destination, ce qui serait possible. Je suis toujours très inquiet de les savoir en route; hier elles sont parties de Genève. Voici mon adresse:

"À Mornex. Poste restante, No 111, à Genève"(193)

(*) Avant-dernière réplique du marchand Simone à sa femme Bianca : «Amen. Und jetzt zu dir!»

Une Tragédie florentine

AMEN …(*)

Alexander Zemlinsky: *Une Tragédie florentine*

Que cette modeste pièce soit donc le théâtre du monde … est un résumé grandiloquent de la situation dans laquelle se croisent le prince épris, le marchand surpris et la dame, objet de soupirs, de désirs, signes de besoin et de possession. Mais la grandiloquence culmine dans les répliques conclusives d'*Une Tragédie florentine.* L'épouse dit à l'époux: "Pourquoi ne m'as-tu pas *dit* que tu étais si fort?" Le mari répond à sa femme: "Pourquoi ne m'as-tu pas *dit* que tu étais si belle?" Non seulement le raccourci de cet aveu, en raison de l'effet subit qu'il suscite, épate le bourgeois satisfait de lui et fier de sa famille sociale qui traverse les âges, mais, par l'usage du verbe *sagen*, la sottise-sagesse qui entoure la philosophie domestique en cause est caractérisée, sinon consommée.

Que la Camerata fiorentina soit *le théâtre du monde* se conçoit parfaitement, puisqu'elle affirme historiquement la naissance de l'opéra au temps du comte Giovanni de' Bardi, en cette époque de retrouvailles avec les sujets hérités de l'Antiquité grecque, de l'émergence de la monodie accompagnée dont le père de Galileo Galilei fut l'un des plus éminents musiciens. La triade du noble et raffiné mécène Bardi, du musicien Vincenzo Galileo et de son œuvre *Dialogo della musica antica e della moderna* est sans doute fondatrice. Le jeu à trois est une trinité louable et durable dans d'innombrables décors de théâtre avec ou sans rideaux, mais il y a des trios gais pour le cœur et les sens, et des trios tristes. Cette trinité-ci laisse l'impression à l'esprit que les partenaires formant le couple "se" reconnaissent par l'irruption du tiers. Un tel langage s'enracine au vieux *felix culpa* (l'heureuse faute) de notre tradition religieuse. C'est par le mal que le bien s'insinue… Tel est le *sagen* hérétique que les défenseurs du bien comme grâce pure ou don d'amour ont su démasquer. Non! ce n'est pas par la faute que la transparence des regards – la pureté d'âme de la créature – se manifeste plus sûrement, cette faute fût-elle avouée ou consommée: le *dire*, voire le *faire*.

L'installation de statuts sociaux ou singuliers tels que le noble, le marchand et la femme comme expression des convoitises (la catin-épouse qui boulonne et la catin-maîtresse qui déboutonne), cette installation fortuite et factice sous le même toit, en dépit des paroles d'une typologie fort aménagée, propres aux protagonistes, est un hiatus (pré)fabriqué pour accoler des moments d'Histoire qu'il faut rendre consonants, parlants [le *sagen* est omniprésent comme la locution courante et sans portée: "je veux *dire*"]. La philosophie domestique des exégètes du XXe siècle, ces nains de jardins culturels qui ont quelque chose à *dire* (!), a su réjouir les uns et les autres des états d'âme de ce trio au sein duquel le sexe féminin est l'instrument de la mort et l'arme de l'éloge, l'excipient de la vanité humaine, la main ou la queue du diable, peu nous chaut la nature de l'aveu…

Je m'attendris de la ruse candide de l'amant qui a l'envie ou le secret besoin de se faire punir. Je savoure également la roublardise du cocu dans ses petitesses et dans sa progression passionnelle, dans la précipitation instinctive de l'un et dans la patience instructive de l'autre. Mais je plisse les lèvres à la recherche d'une moue de circonstance lorsque je vois cette dame supposée désirable par deux messieurs dont les épées et les couteaux annoncent d'autres bonheurs, une femme censée trancher dans le vrai, dans le vif, alors qu'elle est dénuée de tout attrait en dehors des illusoires projections sur elle que les deux hommes se disputent.

Un public sincère, même s'il commet de graves erreurs dans ses jugements, a droit, sinon à l'admiration, du moins au respect des artistes.

Un public conventionnel ne mérite que leur haine et leur mépris.

Wagner

Final

Postface

Oser paraître ou, si nous laissions agir les charmes de l'étymologie, désirer vivement être présent à l'ordre des choses. C'est de cette passion-ci dont Serge Arnauld trace les lignes, leurs sinuosités et leur force, lignes contrariées parfois, mais toujours puissamment creusées par la passion et l'engagement.

Il y a cent vingt-cinq ans, le 3 octobre 1879, le Nouveau Théâtre de Genève est inauguré et, huit mois plus tard, sera détruit l'Ancien Théâtre, situé en face, dans le parc des Bastions, ouvert au public le 18 octobre 1783. La place neuve se manifeste au mois d'octobre. La place neuve révèle que l'emplacement et son renouvellement se veulent symboles, tel le début de la saison théâtrale, le désir d'une reconquête de soi: un esprit nouveau qui éclôt entre le Conservatoire et le Musée.

Dans le premier volume de cet ouvrage, l'auteur a repris le poème récité à l'inauguration du Nouveau Théâtre, un dialogue amusant et touchant, écrit par Marc Monnier (Miroirs, X, p. 54). On y voit le combat entre le vieux théâtre et le théâtre de l'avenir; on y lit l'exaltation de ce qui fut fait et de ce qui est espéré désormais. On redécouvre combien sont cycliques les bonnes humeurs, les conflits; combien sont vivaces les espérances et les interrogations pour la cité, pour la vie de ses habitants. On appréhende dans le filigrane des mots ce qui fonde ces espérances et ces interrogations: la distraction, l'instruction, le besoin de représentation des humains. Voilà l'une des raisons qui ont fait choisir les titres respectifs des trois volumes: Miroirs, Mirages, Blandices.

Lorsque fut inauguré le Nouveau Théâtre de Genève, on choisit de représenter le *Guillaume Tell* de Rossini. L'auteur de Genève - Oser paraître: mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre, a su montrer à ses lecteurs combien il avait coûté à certains de penser le héros national: à Berne, Samuel Henzi écrit (anonymement et en français), au XVIIIe, *Grisler ou l'Ambition punie*. Cet écrivain sera sévèrement châtié par les siens. À Paris, lors de la Révolution française, on contraint les théâtres à jouer régulièrement le *Guillaume Tell* de Lemierre. Le libérateur helvétique est un patron de la pensée nouvelle. Dès lors, à Genève, la pièce, très attendue par une population marquée par les idéaux du jour, poussera le public à l'effervescence et contraindra les autorités à transformer le théâtre en filature de coton, en 1794. Auparavant, en 1785, le théâtre, pour être financé, avait pu servir de salle de bals; ultérieurement, en 1805, il fut vendu à un dénommé Covelle; plus tard encore, Albert Hentsch eut l'idée de le gérer, en 1833, selon le modèle d'une société d'actionnaires.

Ce sont ces liens et ces tensions entre Genève, son voisin français et les cantons suisses qui nous sont rappelés; ce sont ces populations locales et étrangères qui se mêlèrent et firent jaillir de leurs contrastes et de leurs collaborations un renouveau: toujours seront présentes les peurs et les promesses qui unissent les hommes dans leur proximité. Voilà sans doute l'une des raisons qui expliquent pourquoi Genève est une ville liée aux deux verbes: oser paraître, car il y a à la fois cette peur et cette promesse, cette ambition d'être et cette rétention d'exister.

En nous offrant, dans les premiers temps du nouveau siècle, ce relevé merveilleusement documenté, précis et poétique à la fois, l'arpenteur du théâtre sait que, semblant s'être estompée, la nécessité de la lutte toujours impérieuse a dû choisir d'autres axes. La légitimité de la représentation n'est plus une question pour le moraliste; elle le demeure pour le comptable qui, si souvent, se substitue à celui-ci. "Virtualités" et "formatages", nouveaux paysages mentaux, verbe difficile et discours fragiles, impatiences et consommation éclairent par défaut la belle responsabilité qu'a la scène de dire le vivant et de nous réunir.

Ressentir et l'écrire, c'est-à-dire prolonger ce que nous sommes dans la nuit que le spectacle instaure, c'est aussi raconter ce qu'une société attend d'elle-même dans ce qu'elle voit, comment elle se regarde et se cache, comment elle s'estime et se surprend. Lorsque l'on lit ces commentaires, il convient de songer que l'auteur a cherché peut-être tout simplement à ce que chacun se perçoive un peu uni aux siens, comme aux autres, un peu étonné parfois; l'auteur a surtout souhaité rassembler, par la méconnaissance qui fonde, ceux qui sont appelés à se parler.

Jean-Marie Blanchard

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Vol. I

Miroirs

Culte sans image, culture de son image

Ouverture	Dominos	En dedans, en dehors	
Préface d'Hugues R. Gall	Puzzle	L'odyssée locale d'Orphée	3

Hors scène

Les enjeux 13
La politique 17
L'esthétique 21
Le fanatisme 25
L'occupation 29
La salle 34
L'œuvre 38
Le public 45
Une lettre de lecteur 48
Un panégyriste 53
Le décalage 58
La parure et l'apparence 64
Reconnaissance et correspondance 69
Un rustre 74
Le changement 81
L'engagement 85
Les prolongements 88
Le feu et le foyer 93
La troupe 98
Vedettes et victimes 103
Scène et société 109
Entracte 115
L'esprit genevois 119
Castigat ridendo mores 124
Fin de siècle 128
Diogène à la campagne 135
Catéchisme et intrigue 143
Fièvres 151
La mort de Lévrier 157
Commémoration et consécration 163
Le contexte et la conscience 168
Règles de jeux 175
La scène de la cité et ses mécènes 179
Richesses 187
Leçon de la mise en œuvre:
le superfétatoire 191
Horizons 197
Un précurseur 206
Grand écart: Papageno 211
Grand écart: Narcisse au balcon 217
Autres temps, autres mœurs 223
Le service public: l'économique 229
Le service public: l'artistique 235

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Vol. II

Mirages

L'empreinte et l'intuition

Scène de l'Histoire

Genève et la Révolution française

Documentation 1 245
Homme de théâtre, homme politique Jean-Marie Collot D'Herbois (1750-1796)

Documentation 2 249
Déboires et désespoirs des artistes

Documentation 3 253
Guillaume Tell, patron des sans-culottes

Documentation 4 259
Du côté de Coppet, du côté de Ferney

Documentation 5 267
La liberté et la mort

Documentation 6 275
Coins et recoins genevois: un touriste en 1793

Documentation 7 281
De l'hôtel des Balances au supplice de Damiens

Documentation 8 287
Les visages du banquier

Genève et l'annexion française

Documentation 9 296
Portrait d'Étienne Clavière *par Étienne Dumont*

Documentation 10 300
D'Étienne Clavière à Jacques Grenus (1760?-1818) *par Étienne Dumont*

Documentation 11 302
Défense légitime *par Jacques Grenus*

Documentation 12 307
Note secrète de l'An VI [1798]

Documentation 13 310
L'esprit public en l'An VIII [1800]

Documentation 14 313
"Ces Genevois ne nous ont-ils donc pas fait assez de mal?" *(Napoléon)*

Documentation 15 319
De l'état actuel des arts à Genève, en 1802

Documentation 16 323
Quelles sont les causes qui font qu'à Genève (ville dont la population est en général active, éclairée et industrieuse, et qui semble avoir plus de ressources qu'on en possède ailleurs), le nombre relatif des individus qui ne peuvent se soutenir sans secours étrangers est aussi grand?

Documentation 17 327
Des étrangers, du luxe et des loteries

Documentation 18 332
De la réglementation et du rendement

Genève et la restauration (d'une indépendance de vues)

Documentation 19 339
"Entre deux personnes au théâtre, dont l'une aurait une extrême sensibilité et l'autre une intelligence profonde, je préférerais sans contredit la première".
(Talma)

Documentation 20 341
Le mariage de Fabre d'Églantine,
raconté par Louise Fusil

Documentation 21 344
De Tœpffer, de Petit-Senn, ou plutôt de Pipelet *par Philippe Monnier*

Documentation 22 349
La Griffonade *par John Petit-Senn*

Documentation 23 354
Conseil à Télémaque *par Gaspard Vallette*

Documentation 24 358
L'actionnaire, l'éléphant et l'esprit européen

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Vol. III

Blandices

Le Spectacle de la Cité

Histoires en musique

La danse: le corps, la promesse 367

Arythmie et agôguê 368

Au nom du diable 370
Bizet: *Carmen*

Donizetti, mère des paltoquets et Berlioz, père des chimères 374
Donizetti: *La Fille du régiment*
Berlioz: *La Damnation de Faust*

Infâme!…Infâme! 375
Donizetti: *Marie de Rohan*

De l'origine en exil à l'exil comme origine 380
Monteverdi: *Le retour d'Ulysse dans sa patrie*

Sérail, sépulcre et cérémonie 385
Mozart: *L'Enlèvement au sérail*
Gounod: *Roméo et Juliette*

Fidélité 388
Mozart: *Così fan tutte*

La plus belle intimité 391
Mozart: *Don Juan*

La peur d'être quelconque 393
Puccini: *La Bohème*

La ligne droite 398
Puccini: *La Tosca*

Harmonie et ironie 403
Rameau: *Platée*

Faux duel, vrai combat avec soi-même 407
Rimski-Korsakov [d'après Pouchkine]:
Mozart et Salieri

Deux ou trois choses que je devine d'elle… 411
Musique de la Révolution française

Conversation 412
Rossini: *Le Barbier de Séville*

Ce comte Ory n'a peur de rien 416
Rossini: *Le comte Ory*

De l'eunuque comme héros 419
Rossini: *L'Italienne à Alger*

Cendrillon et Vénus 424
Prokofiev: *Cendrillon*
Schoeck: *Venus*

Les sentiments du châtiment 426
Prokofiev: *Cendrillon*

Imagerie et mondanité 429
Prokofiev [Sheridan]:
Les Fiançailles au couvent

La mémoire des pierres vivantes et le soutien des hommes de cœur 432
Prokofiev [Sheridan]:
Les Fiançailles au couvent

Final

Les points de suspension…
L'enfance et l'errance 434
Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*

Le duvet et le canon 445
Tchaïkovski: *Eugène Onéguine*

Moralité des uns, immoralité des autres, amoralité de tous 447
Verdi: *Rigoletto*

De la bosse et du bouffon 450
Verdi: *Rigoletto*

La vengeance et la mort 452
Verdi: *Le Trouvère*

Les yeux du dieu 456
Verdi: *Aïda*

Héroïsmes 459
Wagner: *Siegfried*

Aléas de la route et air de la montagne 463
Wagner: *L'Or du Rhin*

Amen… 468
Zemlinsky: *Une Tragédie florentine*

Postface de Jean-Marie Blanchard 472

Illustrations 480

Bibliographie 490

Index des œuvres citées 496

Index de noms repérés dans l'Antiquité et dans la Bible 502

Index: beaux-arts, lettres, musique et théâtre 504

Index des noms de famille de directeurs du Grand Théâtre 513

Index: Genève, environs et Confédération helvétique 514

Remerciements 520

Partenaires financiers 522

Auteur 523

(*) Les ayants droit d'auteurs n'ayant pu être retrouvés, leurs droits sont réservés chez l'éditeur.

Illustrations

Légendes des documents publiés(*)

Ouverture

Cliché de la cérémonie patriotique se déroulant sur la place Neuve, pour l'inauguration de la statue équestre du Général Guillaume Henri Dufour, le 2 juin 1884, avec le public sur le toit du Théâtre de Genève et sur celui du Musée Rath. À 14 heures, eut lieu le dîner officiel au Foyer du théâtre, offert par le comité du monument aux autorités.
(Centre d'iconographie genevoise: photothèque)

Frontispice de l'œuvre *Cantate* au Général Dufour, dont la musique est due à Hugo de Senger et le poème à Louis Tognetti. Cette partition fut créée lors de l'inauguration de la statue équestre du Général Dufour, le 2 juin 1884, à 12 h 30.

Le monument Brunswick.
Repos éternel dans des jardins paradisiaques, au bord de l'eau, avec la statue équestre du défunt disposée au sommet de l'édifice, jouissant de l'incomparable vue sur la rade de Genève et des Alpes, au loin. Ce monument a été conçu à l'imitation du tombeau des Scaligeri [della Scala], à Vérone.

Dominos

Cliché de la cérémonie patriotique se déroulant sur la place Neuve, pour l'inauguration de la statue équestre du Général Guillaume Henri Dufour, le 2 juin 1884, et montrant le corridor d'accès du cortège, avec les remparts de Genève sur lesquels est fixée une horloge, symbole de la ville des réputées manufactures de montres.

Vignettes décrites dans cet index, représentant les têtes de chapitres de l'ouvrage, agencées comme des pièces d'un jeu de dominos.

Cliché du bâtiment des Forces Motrices en construction, d'où l'on observe le nouveau Théâtre de Genève dominant la partie basse de la ville, à l'image de la cathédrale Saint-Pierre qui surplombe la partie haute de Genève.

En dedans, en dehors

2 Représentation de Genève et du lac avec le Rhône qui traverse la ville et l'Arve qui la borde (gravure publiée à Amsterdam en 1686).

5 L'accès principal au Grand Théâtre et l'accueil des Muses.

6 Charon sur sa barque est charmé par la musique que lui joue Grétry.

8 Affiche de la première représentation de *Tannhäuser* au Théâtre de Genève.

Hors scène

10 Vue imaginaire de Genève en ses richesses artistiques: la Place des Arts, traitée à la manière d'un Caprice de Piranèse (planche publiée vers 1855 par Louis Bleuler à Laufen, près de Schaffhouse).

12 Véhicule hippomobile (nommé l'omnibus de Chêne par Marc Monnier).

16 Portrait de James Fazy.

20 Caricature de Louis Arlaud: le pisse-froid genevois (également appelée le banquier calviniste).

24 Vignette trouvée dans un ouvrage de Voltaire montrant l'incendie du Théâtre de Rosimond.

30 Présentation de Genève à la France par le Résident Félix Desportes lors de l'incorporation de la petite république à la grande (1798).

32 Affiche de 1784 annonçant la représentation des comédiens françois sur l'ancien théâtre, sis à l'endroit de l'actuel kiosque du parc des Bastions, peu de temps après son édification.

36 Programme des comédiens françois et italiens se produisant en 1765 sur le théâtre de Châtelaine.

37 Immeuble de l'ancien théâtre de Châtelaine.

39 Caricature de Louis Arlaud: le peintre et son modèle. Miroir, mon beau miroir, dis-moi…

41 Frontispice de l'œuvre de Samuel Henzi consacrée à Guillaume Tell.

44 Représentation du *Guillaume Tell* de Rossini au lendemain de l'inauguration du Théâtre de Genève, la nouvelle Scène de Neuve, le samedi 4 octobre 1879.

49 Caricature de Louis Arlaud: allégorie des talents et des goûts.

50 Dessin de Rodolphe Tœpffer: conversation de connaisseurs.

53 L'ancienne Scène de Neuve et le Café du Théâtre.

56 Le nouveau Théâtre de Genève qui sera nommé le Grand Théâtre dès 1910, avec les baraques de service en bois.

57 Gravure de E. Jeanmaire. Démolition du vieux Théâtre de Genève, en mai 1880.

60 Dessin de Jean-François Chaponnière, âgé de quatre-vingt-trois ans: visages en grappes.

63 Charles Du Bois Melly à sa table de travail.

65 Caricature de Gioacchino Rossini: autorisation de publication signée par le compositeur qui s'en amuse. Le texte manuscrit évoque "le Compositeur Pesarese, aujourd'hui devenu pianiste de la quatrième classe."

68 Hôtel de la Métropole, à Genève, où Hector Berlioz logea en 1865, et les jardins bordant le lac.

71 Billet manuscrit de Hector Berlioz. "Je tremble déjà en pensant au moment où il me faudra partir… Le pays est charmant. Le lac est bien pur, bien beau et bien profond; mais je connais quelque chose de plus profond encore, et de plus pur et de plus beau. Adieu chers amis H. Berlioz."

73 Caricature de Hector Berlioz.

75 Misanthropie de J.-J. Rousseau, qui se cache dans sa trappe à l'arrivée des importuns, et modestie de l'appartement du Citoyen de Genève.

79 Portrait de Carlo Goldoni.

80 Vue imaginaire et resserrée de Genève en ses richesses architecturales (parue dans l'ouvrage de Hartmann Schedel en 1493).

80 Genève, Rome protestante [?].Thesaurus philo-politicus, planche de la IVe partie (1624), par Daniel Meisner.

84 Cliché de Gustave Charpentier lors de sa réception à l'Académie, entouré des Mimi-Pinson dont il fit l'éloge et qui lui rendent hommage.

87 Invitation à Genève, en 1903, de Catherine Mastio, la chanteuse qui créa le rôle de Louise. Extrait de La Patrie Suisse.

89 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: beaux habits et belle rencontre.

95 Démonstration et accessoires pour la lutte contre le feu: le café public.

99 Prospectus: état du Spectacle sous la direction de Jean-Marie Collot D'Herbois: acteurs et actrices pour la tragédie et la comédie.

101 Prospectus: état du Spectacle sous la direction de Jean-Marie Collot D'Herbois: acteurs et actrices pour l'opéra.

102 Dessin de Louis Arlaud (gravé par C. Bastard): le rieur.

107 Fragments manuscrits extraits du journal du pasteur Ami Dunant.

108 Caricatures dues à Rodolphe Tœpffer: faciès et caractères.

111 Avis concernant le bal du 4 mars 1785: billets surnuméraires destinés aux souscripteurs.

113 Fragments manuscrits extraits du journal du pasteur Ami Dunant.

114 Les fiacres sous le regard de l'une des statues érigée sur colonne et ornant le Conservatoire de musique de Genève.

117 Le Théâtre. Carte postale, datée du 27 mai 1917, et montrant la Place Neuve avec ses piétons à cette époque.

118 Le Foyer du Grand Théâtre.

121 Portrait de Gaetano Donizetti.

125 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: les révérences et la roue de la fortune.

128 En filigrane: la statue équestre du duc de Brunswick.

129 Affiche révélant le genre de répertoire joué à l'époque des fêtes de Noël sur la Scène de Neuve des Bastions, peu avant l'ouverture du nouveau théâtre: l'actuel Grand Théâtre de Genève.

130 La troupe du directeur Tancrède Gravière avec les artistes dans leurs rôles respectifs. (Collection: Serge Rebetez)

133 Les grands noms du moment (1884-1885): Guiraud, Massenet, Saint-Saëns, Delibes, Ketten et de Senger, salués par la plume de Jules Cougnard.

134 Détail: Diogène à la lanterne cherche un homme, tandis qu'apparaît J.-J. Rousseau.

139 Frontispice de l'œuvre d'Isaac-Ami Marcet de Mézières: *Diogène à la campagne* (1758).

140 Arrivée de Jean-Jacques Rousseau aux Champs-Élysées, accueilli par Socrate.

141 Détail: la sortie du Citoyen de Genève de la barque de Charon et les angelots, porteurs de l'œuvre du philosophe.

142 Voltaire dessiné d'après nature à Ferney, par Jean Huber (1721-1786).

147 Frontispice de l'œuvre de Voltaire: *La Femme qui a raison* (1759).

149 L'affrontement de Rousseau et de Voltaire.

150 Dessin de Thomas Philips: portrait de Germaine de Staël en 1813.

153 Émilie [Munier]-Romilly: portrait de François-Joseph Talma.

156 Notification d'interdiction de représentation de la pièce de James Fazy, *La Mort de Lévrier*, par l'ancien syndic Vernet au directeur Claparède.

161 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: le trésor public (petit appareil servant à diminuer ou à augmenter la générosité des citoyens).

162 Médaillon commémoratif de J.-J. Rousseau pour le centenaire de la mort du philosophe, avec l'île appelée à porter son nom.

164 Rassemblement à Plainpalais, pour l'hommage rendu au Citoyen de Genève lors des fêtes du Centenaire.

167 Jean-Étienne Liotard. Intérieur oriental: la femme à la lettre sur le tapis.

168 Frontispice de l'œuvre de Pierre Clément: *Mérope* (1749).

171 Frontispice de l'œuvre de François Vernes de Luze: *Le Mariage de Figaro* (1784).

172 Frontispice de l'œuvre de Pierre Gigoud-Pigale: *Arlequin à Genève* (1785).

173 Frontispice de l'œuvre de Jean-Gabriel Cramer: *L'heureux Retour* (1785).

174 Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809): portrait de Jean Jaquet, sculpteur, décorateur, professeur aux écoles de dessin de la Société des Arts, né à Pregny en 1765, mort à Genève en 1839.

175 Personnages dans l'œuvre de Jean-Gabriel Cramer: *Dialogues de Village* (1765).

177 Portrait du comte Michel Regnaud de Saint-Jean d'Angely en tenue d'apparat.

180 Dessin d'A. Bovet: Voilà les Anglais! Lithographie de Charton, à Genève.

183 Personnages dans l'œuvre de Jacques Bienvenu: *Du monde malade et mal pensé*...(1568).

185 En filigrane: portrait de Marc Monnier.

186 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: la dizette (sic).

191 Caricatures de MM. Émile Jaques-Dalcroze et Ferdinand Hodler en blessés de guerre.

192 Caricature: visage d'Émile Jaques-Dalcroze.

193 Caricature: Émile Jaques-Dalcroze, le maître de la gymnastique rythmique.

195 Caricature: Émile Jaques-Dalcroze de profil.

196 Perspective architecturale: l'alignement du nouveau théâtre.

200 Caricature de R.-Aloys Mooser en présentateur de disques à Radio-Genève, vu par Petrovic.

201 Billet de Pierre Tchaïkovski ayant appartenu à R.-Aloys Mooser.
"Mon cher Drigo! De grâce faite (sic) la répétition le lundi à 12; au lieu de 11 heures! Je ne puis venir avant et d'ailleurs je ne veux pas empêcher la répétition de Rimsky-Korsakoff.
P.T."

(*) Jean-Paul-Albert prenait plaisir à monter des pièces de théâtre et à les présenter à un public restreint. Les acteurs étaient Jean-Paul-Albert, sa femme, sa fille Victoire, son fils Édouard, des cousins et des amis intimes, Vernet, Chancel, Colladon, Viollier, Melly, Crémieux, Binet, Dunant… […] Jean-Paul-Albert s'était construit à Sécheron un théâtre que l'on pouvait transporter en ville. Entre 1823 et 1854, plus de quatre-vingt représentations seront données chez les Hentsch, Vernet, Fazy, Descombes, Odier, Mirabaud, Massé, Delorme… Jean-Paul-Albert était trésorier du comité du Théâtre de Genève. Il en avait, bien entendu, beaucoup de soucis: "Ce comité mange beaucoup d'argent, sans faire beaucoup mieux que les autres". Extraits de: Hentsch, banquiers à Genève et à Paris au XIXe siècle, par Robert Hentsch (p. 101).

207 Caricature: le photographe Georges Louis Arlaud.

210 Caricature: le compositeur Gustave Doret âgé, vu par Petrovic.

215 Billet de Jules Massenet adressé à La Cécilienne.

"Monsieur le Président de la société chorale:
La Cécilienne, Paris, 2 décembre /81
Monsieur le Président,
J'ai au 3e acte de mon opéra: Hérodiade, que Monsieur Gravière, directeur de votre grand théâtre [de Genève], monte en ce moment, un chœur très important pour lequel l'appui d'un grand nombre de belles voix serait indispensable.
Connaissant la valeur et la réputation de la société chorale: La Cécilienne, je viens donc, Mr. le Président, solliciter son concours.
Ce serait pour moi la plus grande faveur, pour le public un attrait certain et pour mon opéra une chance de succès dont je vous serai absolument reconnaissant.
Veuillez, Mr. le Président, exprimer à ces messieurs mes sentiments les plus sympathiques et me croire votre dévoué
J. Massenet 38, rue du Général-Foy - Paris
à partir du 15 octobre au théâtre de la Monnaie,
Bruxelles."

216 Affiche en faveur de l'adhésion de la Suisse à la S.D.N.

221 Dessin de Noël Fontanet: le poète René-Louis Piachaud à la cigarette, au béret et à la cape, devant l'esquisse de la cathédrale Saint-Pierre (cliché BPU).

222 Première page du programme de *Madame Sans-Gêne*, ouvrage donné au Grand Théâtre en 1963, et dans lequel on note la façon dont sont présentés d'emblée les artisans du spectacle.

224 L'auteur de Genève – Oser paraître, Serge Arnauld [Desarnaulds], tenant le rôle de Vinaigre dans *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou, et donnant ici la réplique à Madame Lise Delamare, sociétaire de la Comédie-Française.

226 Distribution genevoise d'une œuvre marquante dans l'histoire théâtrale locale: *Le Banquier sans visage* de Walter Weideli.

227 Portrait du compositeur et professeur au Conservatoire Fernand Closset.

228 Firmin Massot: portrait de M. Jean-Paul-Albert Hentsch (*).

233 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: les arts et la politique [Van Loo et Des Arts].

234 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: avis – vente forcée – les hypothèques.

239 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: le capitaine Binet (ou le syndic Fatio) en discussion animée avec Monsieur Anlock.

Scènes de l'Histoire

240 Cliché de la Porte Neuve: son horloge – qui deviendra celle de l'ancien théâtre des Bastions – et les affiches des spectacles collées de part et d'autre.

242 Genève et la Révolution française: carte de membre d'un Club des Révolutionnaires du Consistoire.

244 Dessin d'imagination représentant Jean-Marie Collot D'Herbois.

245 En filigrane: portrait de Jean-Marie Collot D'Herbois.

248 Couverture de registre: le Club des amis de J.-J. Rousseau.

252 Détail du registre: la liberté ou la mort.

254 L'œuvre de Lemierre *Guillaume Tell* donnée au bénéfice de Collot D'Herbois, acteur ayant à son répertoire le rôle du bailli Gessler. Sur ce placard sont indiqués également les débuts de l'épouse du comédien et la liste des nouveautés théâtrales disponibles dans une librairie de La Haye, notamment les pièces écrites par Collot D'Herbois lui-même.

257 Grande popularité de l'œuvre de Lemierre *Guillaume Tell*, donnée ici au bénéfice des héros morts lors de la Prise des Tuileries (10 Août 1792: massacre des Suisses qui comptaient près de 900 hommes).

258 Germaine de Staël et Benjamin Constant.

262 En filigrane: la lyre de Madame de Staël.

263 Voltaire au travail, vu par le bibliothécaire Stanislas Jean Boufflers.

266 En filigrane: la plume de Voltaire.

268 Joseph Mégard: gravure au burin (tirage inversé) de Guillaume Tell avec son fils.

272 «Allons fouetter et pendre…» Le bourreau Tabazan et son assistant Foitillon.

274 Robert Gardelle (1682-1766): le pont sur le Rhône et la rive droite: la Tour-de-l'Île.

279 En filigrane: agrandissement de la gravure précédente: l'arbre devant l'hôtel des Balances.

280 Robert Gardelle: le pont sur le Rhône et la rive gauche: l'hôtel des Trois-Rois et l'hôtel des Balances.

285 En filigrane: agrandissement de la gravure précédente: l'Hôtel des Trois-Rois.

286 La cour du Collège Calvin (Collège de Genève).

290 La propriété de Clémenty appartenant à la famille Hentsch et, en filigrane, la cour du Collège Calvin.

293 Billet de Germaine de Staël au banquier Hentsch, en rapport avec ses avoirs.
[à Monsieur Hentsch]
"J'ai visité mes papiers et j'ai trouvé mon cher monsieur, que mes actions étaient souscrites je vous en préviens pour que vous vouliez bien en parler dans ce sens à mons. Stadniski [?] mille compliments.
G. de St.
Ce 5 8br."

294 Genève et l'annexion française: timbre de la Mairie de Genève, chef-lieu du Département du Léman.

297 Portrait d'Étienne Clavière, peint par F. Bonneville, gravé par Auguste de S. Aubin.

299 Portrait d'Étienne Dumont, peint par Pierre-Louis Bouvier.

303 Portrait de Jacques-André Lullin de Châteauvieux, peint par Amélie [Munier]-Romilly, gravé par Shenker.

305 Oignon marqué au nom du Club fraternel des Révolutionnaires de la Montagne de Genève.

306 Caricature des animaux bannis de Genève.

309 Détails de la fuite en exil des membres du parti bourgeois.

312 Le Résident de France, Félix Desportes, surnommé «Saint-Jean ».

317 Timbre du Commissariat spécial de Police de Genève.

318 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: papeterie et nouveautés (Rodolphe Tobie Wessel, 197 et 198, Grande Rue, Genève).

323 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: le receveur et son petit chien.

326 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer. Détail du receveur: le créancier coiffeur.

328 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: le guérisseur des maux publics (le pharmacien).

331 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer. Détail du pharmacien: la puissance de son souffle.

333 Dessin de Wolfgang-Adam Tœpffer: le maître de danse.

334 En filigrane: Apollon. Copie au XVIIIe

siècle d'un costume pour *Atys* (1676), de J.-B. Lulli.

335 Dispositions de loi pour la pratique des arts à Genève, à la veille de la Révolution française.

336 Genève et la restauration (d'une indépendance de vues). Croquis et caricatures de Charles Binet.

338 Dessin de Christian-Gottlob Geissler: l'ancien théâtre des Bastions en 1810, la Treille et la Porte Neuve.

340 Dessin d'imagination représentant Philippe Fabre d'Églantine.

343 En filigrane: portrait de Philippe Fabre d'Églantine.

345 Portrait de Philippe Monnier.

348 Frontispice de *La Griffonade*, poème de John Petit-Senn, dessin de Rodolphe Tœpffer: la cour du Collège Calvin.

353 Rodolphe Tœpffer: autoportrait.

357 Portrait de Gaspard Vallette.

361 Portrait de John Petit-Senn.

363 Billet de Wolfgang-Adam Tœpffer et autoportrait accompagnant sa signature.
"Adieu ma chère Louise écris moi des jolies lettres cela nous fait à tous beaucoup de plaisir et cela t'apprendra à toi à bien parler et à te faire bien entendre à ceux à qui tu écriras. Ta tante Sayous te prie bien de lui écrire aussi. Ton bon papa
A. Tœpffer
Vendredi soir"

Histoires en musique

364 Clichés de l'ancien théâtre. La Scène de Neuve s'ouvre et captive Genève aux Bastions.

366 Jean-Jacques Pradier: esquisse à l'antique avoisinant un croquis pour la préparation d'*Ulysse emportant le corps d'Achil* [sic].

455 Acte de mariage de Giuseppe Verdi et de Giuseppina Strepponi, établi le 29 avril 1859 à Collonges-sous-Salève.

Final

470 Billet de Gustave Doret
"Un public sincère, même s'il commet de graves erreurs dans ses jugements, a droit, sinon à l'admiration, du moins au respect des artistes. Un public conventionnel ne mérite que leur haine et leur mépris."
G. Doret

(*) Klin(e) est situé près de la propriété du compositeur à Maïdanovo. Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève: Ms musique 249 (f. 279-280).

471 Cliché de l'incendie du Grand Théâtre, le 1er mai 1951, lors d'une répétition de *La Walkyrie*.

526 Profil de l'auteur, quarante ans après celui de la page 224.

Couverture du coffret

Extrait d'une lettre de P. Tchaïkowsky (sic) en date du 22 août 1891, figurant sur la couverture de cet ouvrage.

"Cher Monsieur!

Pardon pour ma trop tardive réponse. J'étais en voyage; Votre lettre m'a suivi assez longtemps avant de m'attrapper (sic) ici. Je n'avais pas l'intention pendant la saison 1891-1892 de quitter la Russie, ayant de grands travaux à terminer. Mais si vous m'adressiez des propositions tentantes, je pourrai certainement entreprendre une excursion en France. À vrai dire, cher Monsieur, je crains les orchestres provinciaux, je n'ai aucune confiance pour ces assemblages d'artistes de 4ème ordre et sais par expérience (je n'oublierai jamais ce que j'ai eu à souffrir à Genève en 1889) que le plus souvent parfaitement ils sont incapables de bien jouer autre chose que des partitions d'opérettes. C'est Paris qui me tente toujours; ce n'est qu'à Paris que j'ambitionne et que j'ambitionnerai toujours de paraître sur des estrades de concerts de 1er ordre. Veuillez, cher Monsieur Alliod m'adresser votre lettre suivante à Kline(*), près Moscou. Recevez l'expression de mes meilleurs sentiments.

P. Tchaïkowsky

Veuillez avoir en vue que le meilleur temps pour moi d'aller dans vos parages serait les mois de janvier et février. Que pensez vous d'un grand concert de musique russe à Paris, mais dont le programme comporterait non seulement de mes œuvres à moi mais aussi celles de plusieurs autres auteurs russes, et je vous assure qu'il y en a de bien dignes à être connus à Paris."

Cérémonie du voile du héros national G. H. Dufour, Helv. Dux, lors de la Fête de la Musique en 2002 (photographie Roger Chappellu).

Dessin de Rodolphe Tœpffer: faciès et caractères

L'ange surplombant le Grand Théâtre de Genève et le drapeau de la République genevoise (photographie Roger Chappellu).

(*) Les ayants droit d'auteurs n'ayant pu être retrouvés, leurs droits sont réservés chez l'éditeur.

Genève – Oser paraître
Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Bibliographie

Index des ouvrages mentionnés et de leurs auteurs(*)

Aeschlimann (Willy): Le Roman de Nonette. Genève, 1928

Amiel (Henri-Frédéric): Fragments d'un journal intime. Genève et Paris, 1883-1884

Anonyme: Almanach des Muses. Paris, 1765-1833

Ansermet (Ernest): Les Fondements de la musique dans la conscience humaine. Neuchâtel, 1961

Antoine (André): La vie amoureuse de F.-J. Talma Paris, 1924

Balayé (Simone): Madame de Staël: lumières et liberté. Paris, 1979; Madame de Staël et le gouvernement impérial en 1810: le dossier de la suppression de "De l'Allemagne". Extraits de: Cahiers staëliens 19. Paris, 1974

Bancal-des-Issarts (Henriette): Lettres autographes de Madame Roland adressées à Bancal-des-Issarts, membre de la Convention. Paris, 1835

Barbier (Edmond Jean-François): Journal de Barbier, avocat au Parlement de Paris. Paris, 1866

Basile: Pentamerone (La Chatte des Cendres). Naples, 1788

Beaumarchais (Pierre A. Caron de): La Mère coupable. Paris, 1794 (an II)

Bemetzrieder (Antoine): Leçons de clavecin et principes d'harmonie (édité et présenté par Diderot). Paris, 1771

Berchtold (Alfred): La Suisse romande au cap du XXe siècle. Lausanne, 1963

Berchtold (Alfred): Tell. Werden und Wandern eines Mythos. Idee und Aufnahmen: textes de J.-R. von Salis, Ricco Labhardt, Alfred Berchtold, etc. Berne, 1973

Berlioz (Hector): Mémoires (1803-1865). Paris 1870

Besançon (Jacob-Marc): Histoire du Théâtre de Genève. Genève, 1876

Bettelheim (Bruno): Psychanalyse des contes de fée. Paris, 1976

Billaud-Varenne (Jean-Nicolas): Mémoires. Paris, 1893

Binz (Louis): Coup d'œil sur l'histoire du Collège: 1559-1959. Genève, 1959

Binz (Louis): Brève histoire de Genève. Genève 1981

Binz (Louis): Genève et les Suisses, du moyen-âge à la Restauration. Genève, 1964

Brook (Arthur): Poème, 1562

Bruun Neergaard (Tönnes Christian): De l'état actuel des arts à Genève en l'an X (1802)

Campos (Rémy): Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de musique de Genève (1835-1859). Genève, 2003

Candolle (Roger de): Histoire du théâtre de Genève. Genève, 1978

Carey (Jules): Le nouveau théâtre de Genève. Genève, 1879

Carlson (Marvin): Le Théâtre de la Révolution française. Paris, 1970

Carrara (Jules): Madame de Staël à Coppet. Genève, 1911-1914

Casanova (G.G.G.) [Jacques de Steingalt, dit]: Mémoires. Paris, 1909

Cesari (Gaetano) et Luzio (Alessandro): I copialettere di Giuseppe Verdi. Milan, 1913

Chaponnière (Jean-François): Du Théâtre de Genève. Genève (s.d.)

Chaponnière (Paul): Voltaire chez les calvinistes. Genève, 1931

Chapuisat (Édouard): La municipalité de Genève pendant la domination française. Extraits de ses registres et de sa correspondance (1798-1814). Genève et Paris, 1910

Chapuisat (Édouard): La Révolution française et la Suisse. Paris, 1936

Cole (Richard): La vie musicale du Grand Théâtre de Genève entre 1879 et 1918. Genève, 1999

Cornwall (Barry) [Bryan Waller Proctor, dit]: Trois Scènes dramatiques et d'autres poésies. Paris, 1829

Corte (Girolamo della): Histoire de Vérone, 1560

Courtiau (Catherine): Le Grand Théâtre de Genève in La Grange 26 (Genève, septembre / octobre 1994)

Debussy (Claude): Monsieur Croche antidilettante. Paris, 1921

Delmas (Marc): Gustave Charpentier et le lyrisme français. Paris, 1931

Delphin (Émile): Le Grand Théâtre de la Ville de Genève (publié sous la direction de E. Imer-Schneider). Genève, 1913

Demole (Guy) et Pousaz (Éric): Grand Théâtre de Genève: l'ère Auphan (1995-2001). Genève, 2001

Denes (Tibor): Le théâtre de Charles de Brunswick: un chapitre du réalisme théâtral. Genève, 1967

Diderot (Denis): Le Fils naturel. Amsterdam, 1766

Diderot (Denis): Le Neveu de Rameau. Paris, 1862

Doret (Gustave): Musique et Musiciens. Lausanne et Paris, 1915

Doret (Gustave): Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse. Genève, 1918

Doret (Gustave): Temps et contretemps. Fribourg, 1941

Doret (Gustave): Pour notre indépendance musicale. Genève et Paris, 1920

Du Bois Melly (Charles): Mœurs genevoises. Genève, 1875

Dumont (Étienne [1759-1829]): Souvenirs sur Mirabeau. Paris, Bruxelles et Londres, 1832

Dunant (Ami): Journal manuscrit (BPU, Genève)

Écho du public (L') [Charles Peschier]: Du Théâtre de Genève. Genève, 1842

Elias (Norbert): La dynamique de l'Occident. Paris, 1976

Emmenegger (René), Lalive (Jean-Flavien), Liebermann (Rolf), Starobinski (Jean), de Rougemont (Denis), Walter (Franz) et Ketterer (Claude): Le Grand Théâtre de Genève, reflets d'aujourd'hui, 1879-1979. Genève, 1979

Épictète: Entretiens. Paris, 1908

Estrée (Paul d'): Le théâtre sous la Terreur, théâtre de la peur 1793-1794. Paris, 1913

Étienne (Charles-Guillaume) et Martainville (Alphonse): Histoire du Théâtre français, depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale. Paris, 1802 (an X)

Fazy (Henri): James Fazy, sa vie et son œuvre. Genève et Bâle, 1887

Finley (Moses I.): Le monde d'Ulysse. Paris 1969

Fischer (Christian August): Über Genf und den Genfer-See. (Berlin 1796) [traduction de Frédéric Barbey, 1941]

Fleischmann (Hector) et Bart (Pierre): Lettres d'amour inédites de Talma à la princesse Pauline Bonaparte. Paris, 1911

Fleury (Joseph-Abraham Benard, dit): Mémoires (1835-1838). Paris, 1903

Fransen (Jan): Les comédiens français en Hollande. Paris, 1925

Fuchss (Werner): Béla Bartók en Suisse. Lausanne, 1976

Furtwängler (Wilhelm): Musique et Verbe: Notes d'agendas. Paris, 1963

Fusil (Louise): Souvenirs d'une actrice. Paris, 1841

Galileo (Vicenzo): Dialogo della musica antica e della moderna Paris. Hermann, 1966

Gaullieur (Eusèbe-Louis): Histoire et description de la Bibliothèque publique de Genève. Neuchâtel, 1853

Guichonnet (Paul) et Waeber (Paul): Révolution et Restauration (1782-1846). Extrais de: Histoire de Genève. Lausanne, 1974

Geisendorf (Paul-F.): Bibliographie raisonnée de l'histoire de Genève: des origines à 1798. Genève, 1966

Golay (Eric): Quand le peuple devient roi, 1792-1798: Révolution genevoise et Révolution française: similitudes et contrastes. Genève, 1992

Goldoni (Carlo): Mémoires (publiées à Paris en 1822)

Gotthelf (Jeremias): Die schwarze Spinne (L'araignée noire, trad. de Mad. Robert-de Rutté. Neuchâtel, 1901

Gracían (Baltasar): L'Homme de cour. Paris, 1685

Hamiche (Daniel): Le Théâtre et la Révolution. Paris, 1973

Henzi (Samuel): Grisler ou l'Ambition punie, in Telldramen des 18. Jahrhunderts, par Manfred Gsteiger/Peter Utz (Hrsg.). Berne, Stuttgart, 1985. Y figure également le Wilhelm Tell de Johann Ludwig Am Bühl

Houssaye (Arsène): La Comédie française 1680-1880. Paris, 1880

Hugo (Victor): Le Roi s'amuse. Paris, 1833

Jacob (Louis): Fabre d'Églantine, chef des "Fripons". Paris, 1946

Jaques-Dalcroze (Émile): Souvenirs, notes et critique. Neuchâtel, 1942

Journal des Débats: Le livre du centenaire, 1789-1889. Paris, 1889

Juvénal: Satires (trad. de J. Dusaulx. Paris, 1839)

Kadjar (Teymour): Le nouveau Théâtre de Genève: un aspect de la politique culturelle durant la deuxième moitié du XIXe siècle. Genève, 1992

Kant (Immanuel): Fondements de la métaphysique des mœurs, (trad. de V. Delbos. Paris, 1907)

Kunz-Aubert (Ulysse): Spectacles d'autrefois: Genève au XVIIIe siècle. Genève, 1925

Kunz-Aubert (Ulysse): De l'influence du théâtre français dans le monde: le comédien Aufresne 1728-1804. Genève, 1937

Kunz-Aubert (Ulysse): Le Théâtre à Genève. Genève, 1963

Labhardt (Ricco): Tell dans les mascarades révolutionnaires et patriotiques. Cf. Berchtold (Alfred)

Larousse (Pierre): Grand dictionnaire universel du XIXe siècle

Lemierre (Antoine-Marin): Œuvres complètes. Paris, 1810

Lemierre (Antoine-Marin): *Guillaume Tell.* Genève, 1767

Lockroy (Joseph-Philippe Simon) et Badon (Edmond): Un Duel sous le cardinal de Richelieu. Paris, 1832

Lescaze (Bernard) et Tahani S. Khalil: Un opéra sur l'eau ou la révélation d'un lieu: l'usine des Forces Motrices de la Coulouvrenière à Genève. Genève, 1997

Machiavel (Nicolas): Le Prince. Amsterdam,1683

Mao Tsé-Toung: Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan. Pékin, 1942

Martial: Épigrammes. Paris, 1930

Martinet (Charles): Trente ans de théâtre à Genève (1879-1908). Genève, 1908

Martinoty (Jean-Louis): Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque. Paris, 1990

Massin (Jean et Brigitte): Mozart. Paris, 1970

Mérimée (Prosper): Abbé Aubain (L'). Paris, 1879

Mérimée (Prosper): Arsène Guillot. Paris, 1879

Mérimée (Prosper): La Vénus d'Ille. Paris, 1893

Michelet (Jules): Mémoires de Luther. Bruxelles, 1845

Monnier (Marc): Genève et ses poëtes: du XVIe siècle à nos jours. Paris et Genève, 1885

Monnier (Philippe): Causeries genevoises: le philosophe. Genève, 1902

Monnier (Philippe): Le Livre de Blaise. Genève, 1903

Monnier (Philippe M.): François-Joseph Talma et les Genevois. Genève, 1969

Montesquieu (Charles de Secondat, baron de la Brède et de): Lettres persanes. Amsterdam, 1721
Mooser (R.-Aloys): L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle. Genève, 1954

Nietzsche (Friedrich): La Naissance de la Tragédie. Paris, 1940
Nietzsche (Friedrich): Le cas Wagner, un problème musical. Paris, 1893
Nietzsche (Friedrich): Le Gai Savoir (fragments posthumes). Paris, 1917
Nietzsche (Friedrich): Nietzsche contre Wagner. Paris, 1906
Nietzsche (Friedrich): Richard Wagner à Bayreuth in Considérations inactuelles. Paris, 1907-1922

Œttinger (Eduard-Maria): Rossini, l'homme et l'artiste. Bruxelles, 1858

P*** [Charles Peschier]: Observations sur le Théâtre de Genève. Genève, 1842
Petit-Senn (John): La Griffonnade. Genève, 1816
Phillips-Matz (Mary Jane): Giuseppe Verdi. Paris, 1996
Philodrame [Charles Peschier]: Réplique à Monsieur R.T. [Rodolphe Tœpffer]. Genève, 1842
Platon: Le Banquet. Paris, 1962
Platon: Les Lois. Paris, 1955-1956
Platon: Phédon. Paris, 1967
Platon: Timée. Paris, 1963

Porto (Luigi da): Nouvelle, 1535. Juliette et Roméo, (trad. de Jacques Soldanelle. Paris, 1892)
Pouchkine (Alexandre S.): Le Chevalier avare. Paris, 1953
Pouchkine (Alexandre S.): Le Convive de pierre. Paris, 1957
Pouchkine (Alexandre S.): Une scène de Faust. Paris, 1953

Revue des Deux Mondes: Cent ans de vie française à la Revue des Deux Mondes. Paris, 1929
Rousseau (Jean-Jacques): Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville. Amsterdam, 1758
Rousseau (Jean-Jacques): Contrat social (Du) ou principes du droit politique. Amsterdam, 1762
Rousseau (Jean-Jacques): Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs. Genève, 1750
Rousseau (Jean-Jacques): Dictionnaire de musique. Paris et Amsterdam, 1768
Rousseau (Jean-Jacques): Émile ou de l'éducation. Amsterdam, 1762
Rousseau (Jean-Jacques): Confessions (Les). Genève, 1782
Ruchon (François): Histoire politique de la République de Genève: de la Restauration à la supression du budget des cultes (31 décembre 1813-30 juin 1907). Genève, 1953
Ruchon (François): Les Mémoires de James Fazy, 1794-1878. Genève, 1947

Sade (Marquis de) [Donatien Alphonse François, comte de Sade, dit]: Les Harangueurs provençaux. Paris, 1966

Sénebier (Jean): Catalogue raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Genève. Genève, 1779

Sénebier (Jean): Histoire littéraire de Genève. Genève, 1786

Schenker (Manfred): Guillaume Tell à travers les âges dans la poésie et la peinture. Genève, 1934

Sollers (Philippe): Casanova l'admirable. Paris, 1998

Solovieff (Georges): Madame de Staël, ses amis, ses correspondants: choix de lettres (1778-1817). Paris, 1970

Staël (Germaine de): Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau. Paris, 1814

Staël (Germaine de): De l'Allemagne. Paris et Londres, 1813

Starobinski (Jean), Arnauld (Serge) et d'autres auteurs: Le Grand Théâtre de Genève. Genève, 1995

Stendhal (Henri Beyle): Mémoires d'un touriste. Paris, 1877-1879

Stendhal (Henri Beyle): Vie de Rossini. Paris, 1876

Swift (Jonathan): Les Voyages de Gulliver (notice de Walter Scott. Paris 1876)

Talma (François-Joseph): Correspondance avec Madame de Staël (Introduction de Guy de la Batut). Paris, 1928

Tappolet (Claude): La vie musicale à Genève au XIXe siècle. Genève, 1972

Traz (Robert de): L'Esprit de Genève. Paris, 1929

Vallette (Gaspard): Croquis genevois: causeries du jeudi: Genevois d'autrefois: silhouettes d'aujourd'hui. Genève, 1912

Vellay (Charles): Œuvres politiques de Fabre d'Églantine. Paris, 1914

Ville de Genève (rédacteur: Victor Andréossi, édition de la): Le Grand Théâtre de Genève. Genève, 1938

Waeber (Paul): cf. Guichonnet (Paul)

Wagner (Richard) et Liszt (Franz): Correspondance (traduction de L. Schmitt, Leipzig, 1900)

Wagner (Richard): Ma vie (1813-1864). Munich et Paris, 1911-1912

Index des œuvres citées

À la poursuite d'une Belle 5
Accordée de Village (L') 403, 406
Agar dans le désert 154, 315
Aïda 454, 456, 458
Aïeux de Figaro (Les) 53
Albert Herring 237
Alcina 58
Allégorie 182, 402
Almanach du Père Gérard (L') 244
Alpe consolatrice (L') 212
Alzire 124, 142, 312
Amahl et les Visiteurs de la Nuit 236
Amour des ailes (L') 226
Amour qué qu'c'est qu'ça? (L') 54
Amphion 220
Andromaque 22, 312
Anneau du Nibelung (L') 459, 460
Annette et Lubin 35
Antar 219
Antigone 220
Arlequin à Genève 172, 180
Armaillis (Les) 196, 210, 214
Artaserse 58
Athalie 122
Au secours, voici les Globolinks 235
Auberge du Tohu-Bohu (L') 131
Avare (L') 34, 47
Aventures de Casanova (Les) 196
Banquier sans visage (Le) 224
Barbe-Bleue 7
Barbier de Séville (Le) 66, 410, 411
Baron tzigane (Le) 236
Baronne d'Hermence (La) 181, 184
Bataille de Sempach (La) 181
Bavard (Le) 313
Beatrix Cenci 237
Beau Dimanche (Le) 224
Belle Hélène (La) 7, 178
Benvenuto Cellini 373
Bon Mari (Le) 176. 179
Bonheur insolent (Un) 5
Bonhomme jadis (Le) 211
Bonnivard à Chillon 181
Boris Godounov 230
Bourgeois gentilhomme (Le) 422
Bourru bienfaisant (Le) [Il burbero di buon cuore] 76, 78
Bracelets (Les) ou Le Mari, la Femme et l'Amant dupés les uns des autres 178, 179, 181
Brutus 88, 185, 250, 254, 316
Caïus Gracchus 254
Canard à trois becs (Le) 179, 181
Cantate en l'honneur du Général Dufour 5
Capitaine Bruno 227
Capitaine de Kernadec (Le) ou sept années en un jour 152, 154, 180
Carmen 86, 127, 368, 370, 371, 372
Carnaval des Animaux (Le) 32, 236
Casanova 63, 196, 236, 272, 278, 280
Cendrillon 214, 422, 424, 426, 428
Chalet (Le) 6
Chacun son métier: les vaches sont bien gardées 181
Chansons et Paysages 118
Chaperon rouge (Le) 96
Charles IX ou l'École des Rois 267, 272
Charles le Téméraire 181,184
Chaste Suzanne (La) 316

Chauve Souris (La) 236
Cinna 34, 124
Cloches de Corneville (Les) 230
Cochinchinoises (Les) 5
Columella 23
Comédie du Monde malade et mal pensé (La) [Et Bridoye entre…] 183
Comte Ory (Le) 416, 417
Congrès de la Paix (Le) 5
Consolations (Les) 163
Consul (Le) 236
Conte féerique (Le) 202
Coppélia 238
Coquette corrigée (La) 248
Corinne 290
Coriolan 197
Così fan tutte 126, 386
Couronnement de Poppée (Le) 237
Création du Monde (La) 220
Critique (Le) 430
Cruche cassée (La) 402, 404
Dame blanche (La) 6
Damnation de Faust (La) 68, 374, 375
Dans l'ombre de la Cathédrale 219
Daphnis et Chloé 226
Der junge Lord 237
Dernier des Paladins (Le) 6, 164, 188
Deux Rivaux (Les) 188
Devin du Village (Le) 162
Diables de Loudun (Les) 236
Dialogue des Carmélites (Le) 98
Dialogues de Village 176, 179, 181
Diamants de la Couronne (Les) 120
Didon abandonnée [Didone abbandonata] 74
Dinorah ou le Pardon de Ploërmel 6
Diogène à la campagne 134, 143, 144, 148, 178, 180, 262
Divine Comédie de Dante (Symphonie pour la) 466
Don Carlo 197
Don Juan 22, 66, 214, 238, 391, 392, 408
Don Juan ou la solitude 218
Don Pasquale 375
Don Sébastien du Portugal 376
Duègne (La) 430, 431, 432
Eau courante (L') 212
Échos du Salève (Les) 6
École d'Athènes (L') 47
École de la médisance (L') 429, 430
École des Amis (L') 34
Écolier (L') 236
Eidgnots (Les) ou Genève sauvée 181, 184
Élixir d'amour (L') 22, 213, 214
Enfance du Christ (L') 68
Enfant prodigue (L') ou L'École de la Jeunesse 34
Engagement téméraire (L') 163
Enlèvement au sérail (L') 208, 385
Escalade (L') 181
Escalade ou Genève en 1602 (L') 190
Étranger (L') 395
Eugène Onéguine 445
Falstaff 394
Famille patriote (La) 246
Farce des Joyeuses Commères de Windsor (La) 220
Faust 7, 68, 370, 374, 375, 407, 408
Favorite (La) 122, 375
Femme qui a raison (La) 145, 146, 151, 154

Fénelon 178, 316
Fête des Vignerons (La) 8
Fête-Dauphine(La) ou le Monument français 244
Fête de juin (La) 198
Fiançailles au couvent (Les) 223, 429, 432
Fiancée (La) 96
Fidelio 22, 126
Fille de Madame Angot (La) 236
Fille du Carillonneur (La) 189
Fille du Far West (La) 396
Fille du régiment (La) 52, 374
Flûte enchantée (La) 22, 238
Flûtiste (Le) 164
Foire de Sorotchintzy (La) 231
Forêt (La) 237
Forêt bleue (La) 213
Freischütz (Der) 197
Froufrou 54
Gargantua 344
Genève chante 218
Genève délivrée 181
Genève monte au ciel 218
Geneviève 236
Geneviève de Brabant 154
Gianni Schicchi 396
Gil Blas 342
Gilles 402
Giselle 374
Gloire qui chante (La) 212
Glorieux (Le) 34
Glu (La) 219
Grâce de Dieu (La) 14
Grand Turc mis à mort (Le) [voir Zaïre] 267
Grande-Duchesse de Gerolstein (La) 7, 236
Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny 88
Grisler ou l'Ambition punie 38
Guillaume Tell 6, 31, 35, 53, 55, 246, 250, 252, 253, 254, 255. 256, 257, 317.
Gwendoline 219
Hamlet 169
Hélène l'Égyptienne 220
Henriette 218
Heure espagnole (L') 226
Heureux Retour (L') 172, 181
Histoire de Babar (L') 238
Histoire du Soldat (L') 227, 238
Hospitalité (L') 14
Huguenots (Les) 5
I Capuleti e I Montecchi 38
Idoménée 214
Ienatsch ou les Grisons pendant la Guerre de Trente Ans 181
Il fallait ça ou le Barbier optimiste 181
Impressions d'Italie (Les) 84
Indifférent (L') 402
Ingrat (L') 34
Intermezzo 58
Intrigue épistolaire (L') 247, 342
Invitation au festin (L') 212
Iphigénie 34
Isabelle et Gertrude 34
Italienne à Alger (L') 419, 420
Jaguarità l'Indienne 4
Jambe de bois (La) 317

Jean Huss 211
Jean-Baptiste 310
Jedermann 236
Jenuffa 237
Jeu de l'Amour et de la Mort (Le) 237
Jeu de l'Amour et du Hasard (Le) 341, 403
Jeux de faunes 204
Joueur (Le) 34
Juive (La) 4
Julien 84, 85
La Nuit tous les chats sont gris 212
La Púrpura de la Rosa 238
Lampe d'argile (La) 218
Légende des Alpes (La) 212
Lettre de change (La) 96
Lohengrin 12, 190
Louise : 85, 86, 88
Lucie 257
Lucie de Lammermoor 52
Lune (La) 237
Macbeth 198
Madame Butterfly 213, 223, 225, 396
Madame Sans-Gêne 225
Magnifique (Le) 341
Major du régiment de Forez (Le) 181
Malade imaginaire (Le) 213
Mannequin (Le) 154, 181
Manon 198, 212
Manon Lescaut 396
Manu-Tara 238
Mariage de Figaro (Le) 64, 170, 178, 180, 257
Mariage secret (Le) [Il Matrimonio segreto] 66
Marie de Rohan 6, 378
Marie Stuart, reine d'Écosse 180
Marion ou la Belle au tricorne 227
Mascotte (La) 198, 236
Médecin malgré lui (Le) 316
Medium (Le) 237
Menteur (Le) 34
Mère coupable (La) 237
Mérope 169, 179, 181
Merveilles de 1861 (Les) 5
Mescaline 204
Michel Strogoff 128
Mignon 198
1530 [Mille cinq cent trente] 211
Misanthrope (Le) 55, 250, 256
Miserere (psaume 51) 452, 453,454
Mithridate 223
Mœurs politiques (Les) 181
Monsieur de Pourceaugnac 237
Monsieur Jabot 236
Mort de César (La) 169
Mort de Lévrier (La) 135, 156, 158, 181
Mousquetaires de la Reine (Les) 52
Mozart et Salieri 406, 408
Musique pour les Fêtes du Rhône 218
Nabucco (Nabucodonosor) 452
Nain du Hasli (Le) 214
Narcisse 163
Néoptolème retenant Philoctète prêt à percer Ulysse de ses flèches 380
Neuchâtel suisse 198
Noces de Figaro (Les) 214
Nocturnes 205
Norma 22

Nuit à Grenade (Une) 22
Nuits d'Argentine 236
Ode patriotique 212
Odyssée 380, 382
Œdipe 153, 264, 402
Oiseau de feu (L') 201
Oiseaux (Les) 236
Ombre de Garnier Stoffacher, Suisse (L') 184
Or du Rhin (L') 462, 466
Oreste 22, 152
Orange de Malte (L') 250
Orphée aux enfers 6, 222
Orphelin de Chine (L') 251
Otello [Othello] 52, 169, 170
Othello ou le Maure de Venise 22
Paillasse 181
Par les Bois 236
Parasina 23
Parsifal 220
Part du Diable (La) 120
Patrie 212
Pays (Le) 212
Pelléas et Mélisande 129, 230
Pension genevoise (La) 181
Petrouchka 197, 238
Phèdre 22, 54, 315, 424
Philinthe de Molière (Le) ou la suite du Misanthrope 250
Pierre et le Loup 238
Pierrot lunaire 396
Polieucte 124
Post Tenebras Lux 4, 164, 212
Postillon de Longjumeau (Le) 376
Prélude à l'après-midi d'un faune (Le) 196
Prince de Montmartre (Le) 236
Printemps (Le) 202
Printemps (Le) ou le jeune homme admiré par les femmes 226
Prise de Troie (La) 68
Prise du château de Rossberg (La) 6
Prophète (Le) 5
Puritains (Les) 22
Quatre-vingt-six moins un 14
Rabagas 179
Raskolnikoff 198, 236
Ravachol (La) 85
Récréations dramatiques (Mes) 170
Régulus 34
Reine Berthe (La) 189
Reine de Provence (La) 5
René 313
Requiem (Mozart) 407
Retable de Maître Pierre (Le) [El retablo de maese Pedro] 226
Retour d'Ulysse dans sa Patrie (Le) 380
Révolution du 10 Août 1792 (La) 254
Reyni ou le Barbier poète 180
Rigoletto 214, 446, 450
Rivaux (Les) 430
Robert le Diable 5
Roi David (Le) 218
Roi et le Fermier (Le) 35
Roméo et Juliette 38, 68, 218, 384
Rose et Colas 34
Rustres (Les) 74
Rythmes 203

Sacrifice d'Abraham (Le) 170
Salomé 231
Salut de Retour 4
Sancho 193
Sans travail 191
Scourge of Hyacinths 238
Sémiramis 220
Servante d'Evolène (La) 218
Showboat 226
Siège de Musso (Le) 181
Siegfried 459, 460, 461, 462, 466
Sigirilla 412
Signora Fantastici (La) 154, 181
Somnambule (La) 22
Sorcière (La) 198
Soubrette (La) 236
Souffle et le Soupir (Le) 212
Source de Vie (La) 211
Statues 204, 205
Sunamite (La) 154, 315
Symphonie funèbre et triomphale (La) 68
Tancrède 412
Tannhäuser 4, 8, 131
Tarare 407
Tartuffe 34, 227
Tempête (La) 237
Tétralogie (La) 458
Tombeaux de Vérone (Les) 179, 181
Tosca (La) 394, 396, 398, 401, 402
Tragédie florentine (Une) 468
Traviata (La) 58
Triste Journée (La) 252
Trois œufs dans un panier 14
Trois têtes dans un bonnet 14
Trouvère (Le) 452, 453, 454
Troyens (Les) 70
Turandot 396
Turcaret 342
Ulysse emportant le corps d'Achille 380
Venus 237, 424
Vesta 250
Veuve joyeuse (La) 236
Vie de Bohème (La) 396
Vie du Poète (La) 85
Vie parisienne (La) 7, 48, 236
Vin herbé (Le) 238
Vingt-huit jours de Clairette (Les) 230
Visitandines (Les) 316
Vol de Nuit 236
Vom Fischer un syner Fru (Le Pêcheur et sa femme) 198
Walkyrie (La) 131, 464, 466
Xerxès 223
Zadig 213
Zaïre 262, 264, 266, 268, 269, 315, 403

Index de noms repérés dans l'Antiquité et dans la Bible

Achille (Achil) 380
Alexandre 381
Antisthène 381
Aphrodite [Pandémos] 424
Apollodore 2
Apollon 3, 360, 382
Argus 382
Aristippe 144, 148, 384
Aristodème 126
Athènes 47, 57, 127, 135, 148, 384
Athéniens 127, 140
Auguste 181
Bacchus 2, 8
Brutus 88, 185, 252, 256, 316
Caligula 253, 402
Calliope 3, 5
Capitolinus 450
Charon (Caron) 349
Cerbère 346
César 88, 169, 185, 448
Champs-Élysées 450
Cicéron 126
Circé 461
Cocyte 2, 8
Consulat 253
Corinthe 136
Cratès 381
Cyniques 135, 381, 382, 384
Cynosarges 148
Cythère 389
Danaïdes 351, 377
Denys l'Ancien, Deny le Jeune [de Syracuse] 145, 384
Diogène 135, 136, 148, 270, 384
Diogène Laërce 381, 384
Dionysos 367, 460
Domitien 253
Épictète 381
Épidaure 276
Eschyle 2, 200, 460
Esculape 276, 360, 384
Ésope 383
Euripide 460
Europe 51
Eurydice 3, 9
Gabba 449, 450
Germanicus 314
Hadès 49, 51
Héraclite 460
Héraklès (Hercule) 381
Homère 47, 360, 382
Janus 375
Junon 405, 406
Jupiter 405
Juvénal 448
Licinius 450
Martial 448, 450
Mégare 381
Mercure 405, 406
Midas 51, 52
Minos 51, 52
Momus (Momos) 404
Néron 244, 314
Nymphe 8, 414
Œdipe 152, 264, 402
Œsopus 126
Œta 382
Oreste 22, 152

Orphée 3, 4, 5, 6, 7, 9, 413
Pactole 51
Pénélope 380
Phaëton 21, 47
Philippe de Macédoine 126
Phlégéton 3, 174
Phrygie 51
Platée 403, 404, 405, 406
Platon 140, 373, 380, 382, 383, 384
Polus 126
Présocratiques 83, 461
Prométhée 200
Roscius 127
Sarmentus 449
Sénat 253
Socrate 64, 140, 382, 383
Solon 380
Sophocle 401, 429, 460
Sparte 57
Stoïciens 381, 462
Styx 21, 22, 349
Tacite 314
Télémaque 354, 355, 357
Télès 381
Tettius Caballus 448
Théophraste 77
Tibère 448
Titus 58, 262
Trajan 450
Ulysse 380, 381, 382
Virron 449
Vulcain 425
Zeus 51
Abel 427, 453
Adam 426, 453
Bethsabée 453
Caïn 427, 453, 454
David 218, 452
Ésaü 428
Évangile 163, 164, 265, 282, 422, 436
Ève 453
Genèse 373, 444, 454
Jacob 154, 426, 428
Jérémie 148
Jérusalem 432
Jésus-Christ 58, 124, 148, 267, 282, 283, 399
Job 427
Jubal 454
Laban 154
Lazare 398, 400
Lémec 454
Madeleine 398, 399
Matthieu 422
Mercredi des Cendres 426
Rachel 154
Rebecca 428
Salomon 432
Samuel 426, 452
Tamar 126
Tubal-Caïn 454
Urie 453

Index: beaux-arts, lettres, musique et théâtre

Index des patronymes: à gauche figurent ceux qui sont plus étroitement liés à Genève et à la Suisse. L'astérisque indique un nom rattaché à plusieurs familles.

Adam (Adolphe) 6, 374, 375
Adorno (Theodor W.) 163
Acker (Paul) 394
Agasse (Jacques-Laurent) 320
Amy (Dominique) 394
Alembert (Jean Le Rond d') 17, 250, 39
Andreae (Volkmar) 198
Ansermet (Ernest) 197, 202, 204, 220, 230, 406
Appia (Adolphe) 34, 36, 190, 368
Arlaud (Georges-Louis) 206, 207, 208, 209, 232
Arlaud (Louis) 319
Araiz (Oscar) 238
Arnauld (Serge) 212
Arrigo (Girolamo) 236
Auber (Daniel François Esprit) 374, 375
Aubert* 24, 317
Aubert (Louis) 213
Audran (Edmond) 198, 236
Aufresne (Rival, Jean) 34, 262, 264, 265
Auric (Georges) 236, 237
Auriol (Charles-Joseph d') 320

Bach* 48
Badoaro (Giacomo) 380
Balakirev (Mily A.) 200, 203
Balzac (Honoré de) 426
Ballard (imprimeur) 403
Baptiste cadet 349
Barblan (Otto) 212
Bardi (Giovani de') 383, 468
Barilier (Étienne) 398
Barruel-Beauvert (Antoine-Joseph) 45, 178, 181
Bartók (Béla) 217, 218, 219
Basile 426
Baud-Bovy (Daniel) 211
Baud-Bovy (Samuel) 225
Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de) 64, 66, 171, 179, 256, 257, 403
Beck (Conrad) 200
Beckmans-Closset, Beckmans-Denizot (Association) 220
Beethoven (Ludwig van) 22, 197, 412
Béjart (Maurice) 239
Bellini (Vicenzo) 22, 373, 374
Bergalonne (Francis) 4, 5, 6, 7, 55, 131
Bergson (Henri) 48
Berlioz (Hector) 69, 70, 72, 374
Besson (Benno) 238
Bienvenu (Jaques) 182
Bizet (Georges) 86, 370
Blaise (Charles) 35, 264
Blanchot (Maurice) 81, 82
Blasco-Ibáñez (Vicente) 219
Bloc (Nathan) 217
Bloch (Ernest) 198, 200
Boïeldieu (François Adrien) 6
Bonnefoy (Yves) 236
Borkh (Inge) 198
Boulanger (Nadia) 212
Bouvier (Pierre-Louis) 319
Bovy-Lysberg (Charles-Samuel) 189, 217
Brecht (Bertolt) 81, 82, 83, 88
Britten (Benjamin) 237
Bruch (Max) 197
Brun (Louis Auguste) 320
Bruyr (José) 236

Burgess (Anthony) 236
Burkhard (Willy) 198
Busch (Fritz) 220
Butini* 151, 181, 262
Butini-Rocca (Jean-François) 169, 170, 171

Cain (Henri) 211
Caldara (Antonio) 58
Calvin (Jean) 4, 30, 34, 58, 98, 109, 116, 124, 128, 151, 160, 170, 179, 182, 245, 262, 264, 282, 334, 347, 349, 354, 368, 383, 432
Camerata fiorentina 468
Capek (Karel) 217
Caravage (Michelangelo Merisi ou Amerighi ou Merighi, dit Le) 58
Carmontel (Louis Carrogis, dit Carmontel ou Carmontelle) 154
Casanova (Giovanni Giacomo Girolamo) 63, 275, 281, 282
Castil-Blaze (François Henri Joseph) 413
Cavalli (Francesco) 58
Cendrars (Blaise) 220
Chabrier (Emmanuel) 219
Chagall (Marc) 59
Chapponnière (Jean-François) 157, 159, 349, 352
Chappuzeau (Samuel) 181
Charpentier (Gustave) 85, 86, 87, 88, 395
Chateaubriand (François René de) 205, 313, 314, 360
Châtelain (Ami) 236
Chenevière (Jacques) 213
Chénier (André de) 256, 257, 269
Chesne Du (Joseph, sire de la Violette) 184
Cikker (Ján) 237
Cimarosa (Domenico) 35, 58, 289, 399, 400, 402, 412
Clairmonde 32, 173
Clairon (Claire Hippolyte Josèphe Legris de Latude, dite Mlle) 35, 315
Claude de France (voir Debussy) 394
Clément (Pierre) 167, 169, 181
Clerc (Charly) 210
Closset (Fernand) 101, 220, 226
Cocteau (Jean) 220
Colbran (Isabella) 414
Comédie française 77, 225
Comédiens français 76, 246
Comédie italienne (Italiens) 46, 47, 64, 77
Condillac (Étienne Bonnot de) 323
Constant (Benjamin) 26, 29, 154, 311, 314
Contat (Émilie) 99, 271, 349
Contat (Louise) 257
Corneille (Pierre) 34, 58, 124, 269
Cornwald (Barry) [Bryan Waller Procter, dit] 407
Cougnard (Jules) 212
Cox (Marian R.) 426
Cramer (Jean-Gabriel) 173, 176, 181, 262, 267
Cuenod (Hugues) 21
Cui (César) 200

Dallapiccola (Luigi) 236
Da Ponte (Lorenzo) 63
Dard (Frédéric) 238
David (Jacques Louis) 399
Dazincourt (Joseph J.-B. Albouy, dit) 256, 271

Debussy (Claude) 197, 205, 219, 393, 394, 395
Degas (Edgar) 232
Delamare (Lise) 225
De la Rive* 116, 320, 360
Déjazet (Virginie) 52
Delibes (Léo) 133, 238
Derbès (Jean) 238
Dervaux 53
Deshusses (Jérôme) 238
Destouches (Philippe Néricault, auteur dramatique, dit) 34, 35, 289
Diaghilev (Serge de) 212
Diderot (Denis) 399, 403, 404, 406
Dominique (Domenico Giuseppe Biancolelli, dit) 127
Donizetti (Gaetano) 6, 22, 23, 52, 122, 372, 375, 376, 378, 395
Doret (Gustave) 9, 85, 197, 212, 213, 214, 218
Drigo (Riccardo) 200
Dubois (Louis)5
Duchateau 37, 112
Ducis (Jean-François) 169, 179
Dufresse (Simon Camille) 272
Dugazon (Louise Rosalie Lefèvre, dame) 52, 54, 99, 120
DuLac 37, 103, 104, 105, 106
Duncan (Isadora) 220
Dupérier (Jean) 213
Dupont (Gabriel) 219
Duprez (Gilbert) 52
Duranci 136, 143

Eisner-Eisenhof (De) [Angelo] 375
Elleviou (Pierre Jean-Baptiste François) 52, 54, 99, 349
Encyclopédie (Encyclopédistes) 399, 404

Fabre d'Églantine (Philippe) 35, 54, 248, 250, 251, 256, 271, 272, 341, 342, 343
Fall (Leo) 198
Faure (Sébastien) 86
Fauré (Gabriel) 87
Farinelli (Carlo Broschi,dit) 74
Favart (Charles Simon) 35, 264
Favre* 181, 262, 319, 360
Fellini (Federico) 237
Fioravanti (Valentino) 23
Fleury (Joseph Abraham Benard, dit) 265, 270, 271
Fleury (Marie-Anne) 35, 255, 256, 257, 265
Fornerod (Aloys) 236
Franc-Nohain (Maurice Le Grand, dit) 211
Franck (César) 87
Frisch (Max) 81, 82, 83
Fumet (Stanislas) 444
Furtwängler (Wilhelm) 392, 395

Gade (Niels Wilhelm) 203
Gagnebin (Henri) 101, 197, 227
Galileo (Vicenzo) 468
Galloix (Jean-Jacques) 176, 181
Gardelle (Robert) 275
García Lorca (Federico) 399
Gaullieur (Eusèbe-Louis) 170
Gauthier (André) 395
Gautier* 320

Gayarré (Julián Sebastián) 193
Gérard (François) 177
Ginastera (Alberto) 237
Giorgi (Marie Giorgi Righetti) 67
Glazounov (Alexandre C.) 203
Gluck (Christoph W.) 393, 394, 408
Godard (Jean-Luc) 115, 238
Goethe (Johann Wolfgang von) 58, 264, 459
Goetz (Hermann) 203
Goldoni (Carlo) 74, 76, 77
Goldmark (Karl) 203
Goretta (Claude) 238
Gotthelf (Jeremias) 198
Goudal (Jean) 227
Gounod (Charles) 203, 385
Gracían (Baltasar) 392
Grammont (voir Nourry) 272
Grétry (André Modeste) 6, 35, 264, 289, 341
Greuze (Jean-Baptiste) 59, 403, 404, 406
Grimm (Jakob et Wilhelm, frères) 426, 427
Guigoud-Pigale (Pierre) 172, 181
Guy-Ropartz (Joseph) 213

Haldas (Georges) 236
Händel (Georg Friedrich) 58
Halévy (Jacques Fromental Lévy, dit) 4, 52
Hegel (Friedrich) 202
Herz (Leone) 355, 376
Heidegger (Martin) 190
Henze (Hans Werner) 237
Henzi (Samuel) 38, 40, 41
Hodler (Ferdinand) 191
Hohl (Ludwig) 220
Hölderlin (Friedrich) 462
Hoesslin (Franz von) 220
Hoffmann (Georges) 236
Hofmannsthal (Hugo von) 237
Hogarth (William) 58, 320
Honegger (Arthur) 200, 213, 218, 220
Huber (Jean) 320
Hüe (Georges-Adolphe) 219
Hugo (Victor) 163, 447, 450
Huxley (Aldous L.) 430

Ibsen (Henrik) 85
Indy (Vincent d') 200, 205
Ingres (Jean Auguste Dominique) 380, 381

Jacob (Max) 85
Janácek (Leos) 237
Jankélévitch (Vladimir) 219, 393
Jaques-Dalcroze (Émile) 9, 34, 101, 191, 195, 197, 211, 212, 218, 236, 368, 369
Jaquet (Jean) 310
Jaspers (Karl) 190
Jean-Jacques (voir également J.-J. et Rousseau) 3, 17, 32, 135, 148, 157, 159, 163, 164, 165, 167, 175, 259, 310, 347, 354, 403, 406
Juliet (Antoine Juillet, dit) 349

Kadaré (Ismaël) 239
Kant (Immanuel) 29
Karr (Isidore) 221
Kern (Jerome) 226
Ketten (Léopold) 69, 163, 217
Kling (Henri) 6, 164, 189, 197, 211, 217

Kreutzer (Konradin) 22

La Bruyère (Jean de) 7
La Cécilienne 214
Lacombe (Rose) 272
Lalande (Michel Richard de) 203
Lamartine (Alphonse de) 205
Lange (Anne Françoise Elisabeth) 251
Langhoff (Matthias) 214, 239
La Pouplinière (Alexandre Jean Joseph Le Riche de) 58
Lara (Isidore de) 204
Larive (Jean Mauduit de) 35, 126, 253, 255, 256, 257, 271, 290, 339, 342
Lauber (Émile) 212
Lauber (Joseph) 198
Laudenbach (Roland) 212
Lebrun* 300
Lecocq (Charles) 198, 236
Lecouvreur (Adrienne) 52
Lehár (Franz) 198
Leibniz (Gottfried W.) 360
Le Kain (Henri Louis Cain, dit) 35, 253, 262, 264, 315
Lemierre (Antoine-Marin) 31, 35, 53, 246, 253, 255, 256, 257
Le Mierre de Corvay (Fédéré-Breton) 255
Leoncavallo (Ruggero) 184, 395, 450
Le Sage (Alain-René Lesage) 341, 342
Lévêque (Henri) 319
Liebermann (Rolf) 237
Linley (Thomas) 430
Liotard (Jean-François) 319
Lissignol (Jean-Abraham) 319
Liszt (Franz) 70, 465, 466, 467
Lulli (Jean-Baptiste ou Lully) 403, 422
Luther (Martin) 426

Marotti (Guido) 396
Magnard (Albéric) 200
Malevitch (Kazimir S.) 59
Malibran (Maria de la Felicidad García, dite) 52
Mallet-Butini (Jean-Louis) 181
Malraux (André) 281
Mann (Thomas) 217
Marcet de Mézières (Isaac Ami) [Marsais] 135, 136, 143, 149, 145, 148, 181, 264
Marescotti (André-François) 218
Maret (Jean-Claude) 239
Marmontel (Jean-François) 146, 147, 315
Mars (Anne Boulet, dite Mlle) 54, 349
Martin (Jean-Blaise, baryton ayant donné son nom à une tessiture) 96, 99
Martin (Frank) 203, 213, 219, 237, 238
Martín y Soler (Vicente) 76
Martinoty (Jean-Louis) 58, 422
Mascagni (Pietro) 395, 450
Massenet (Jules) 198, 212, 214
Maurice (Pierre) 212, 213
Méhul (Étienne) 203
Mendelssohn (Félix) 205
Menotti (Gian Carlo) 237
Mercier (Sébastien) 181, 385
Mérimée (Prosper) 370, 371, 372, 373, 424
Messager (André) 198
Métastase (Pietro Trapassi, dit Metastasio) 58, 74

Meyerbeer (Jakob Liebmann Beer, dit Giacomo) 5, 6
Michelet (Jules) 426
Michaud* 349
Michot (Pierre) 398
Milhaud (Darius) 220, 237
Molé (François René) 29, 54, 94
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 34, 35, 46, 47, 51, 61, 237, 250, 256, 289, 316, 422
Monnier (Marc) 53, 179, 181, 184, 341
Monnier (Philippe) 236, 344, 354, 360
Monteverdi (Claudio) 58, 223, 380
Montesquieu (Charles de Secondat, baron de la Brède et de) 419, 421
Mooser (R.-Aloys) 197, 199, 200, 202, 203, 204
Morax (René) 218
Mozart (Wolfgang A.) [Mazart] 22, 58, 66, 67, 265, 383, 385, 387, 388, 391, 407, 408, 409, 410
Mozart (Leopold) 265
Mulhauser (Jules) 181, 189
Murray (Gilbert) 217
Mussard* 319

Naudet (Jean-Baptiste Julien Marcel) 272
Neway (Patricia) 237
Nietzsche (Friedrich) 346, 367, 446, 459, 460, 461, 462
Nin (Joachín) 393, 397
Nourry (Guillaume-Antoine, dit Grammont) 272

Offenbach (Jacques) 3, 6, 236
Oltramare (Georges) 218
Opéra-comique 6, 46, 85, 117, 120, 129, 189, 197, 198, 199, 213, 227, 236, 370, 393, 430
Orff (Carl) 237
Ostrovski (Alexandre N.) 237

Paganini (Niccolò) 214
Paisiello (Giovanni) [Paesiello] 35, 289, 398, 400, 402, 412, 413, 414
Paladilhe (Émile) 212
Patrat (Joseph) 181
Paychère (Albert) 209, 220, 226
Penderecki (Krzysztof) 236
Pergolèse (Jean-Baptiste) 58
Perlet (Adrien) 99
Perrault (Charles) 213, 424, 426, 427
Persiani (Fanny Tacchinardi, soprano) 374
Petit-Senn (Jean-Antoine, dit John) 3, 98, 191, 206, 344, 346, 349, 358, 359, 360, 362
Piachaud (René-Louis) 218, 220
Piccinni (Niccolò) 35, 58
Picot* 5, 288, 289, 290
Pictet de Sergy (Jules) 181, 184
Piranèse (Jean-Baptiste) 81
Pitoëff (Georges) 34, 191, 368
Pouchkine (Alexandre S.) 407, 408, 409, 410, 445, 446
Pradier (James) 380, 381, 382, 383
Préville (Pierre Louis Dubus, dit) 54, 290
Prévost Abbé (Antoine François Prévost d'Exiles, dit) 430
Prévost (Pierre) 170
Prokofiev (Serge S.) 424, 426, 427, 431, 432

Puccini (Giacomo) 393, 394, 395, 396, 397, 398, 452

Querelle (des bouffons) 404

Rachel (Elisabeth Rachel Félix, dite Mlle) 52, 55, 154
Racine (Jean) 34, 35, 46, 269, 289, 315, 424
Raff (Joachim) 203
Rameau (Jean-Philippe) 58, 269, 403, 404, 406
Ramuz (Charles Ferdinand) 213
Rath (Henriette et Françoise Jeanne, sœurs) 319
Raucourt (Françoise Marie Antoinette Saucerotte, dite Mlle) 54, 271, 349
Rébard 53
Regnard (Jean-François) 35, 389
Reichel (Daniel) 211
Reynold (Gonzague de) 212, 216
Ribaux (Adolphe) 212
Richardson (Samuel) 403
Rimski (Nicolai A. Rimski Korsakov) 200, 203, 374, 40
Rochaix (François) 238
Rod (Edouard) 212
Rossini (Gioacchino) 22, 52, 66, 67, 375, 412, 413, 414, 415, 416
Rota (Nino) 237
Rouault (Georges) 58
Rousseau (voir également J.J. et Jean-Jacques) 3, 17, 26, 32, 34, 76, 77, 78, 100, 135, 143, 148, 157, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 175, 179, 249, 250, 259, 267, 269, 270, 278, 310, 347, 354, 368, 403, 404, 406, 432
Rummel (Walter) 220

Sacchini (Antonio) 35
Sacher (Paul) 212
Sade (Donatien Alphonse François, comte, dit marquis de) 387
Saint-Augustin 255, 283
Saint-Just (Louis Antoine de) 249
Sainte-Beuve (Charles Augustin) 259
Saint-Ours (Jean-Pierre) 174, 319
Sainville (Félicité) 35, 256, 265
Salieri (Antonio) 407, 408, 409, 410
Sakharoff (Alexandre et Clotilde) 220
Sarasate y Navascués (Pablo) 214
Sardou (Victorien) 212, 398, 399, 400, 402
Saussure (Théodore de) 181
Schlegel (Friedrich von) 314, 315
Schlegel (August Wilhelm von) 154, 360
Schmid (Daniel) 238
Schoeck (Othmar) 198, 237, 424
Schönberg (Arnold) 203, 396, 406
Schopenhauer (Arthur) 460, 461
Scribe (Eugène) 416, 417, 418
Sedaine (Michel Jean) 35, 256, 341
Seigneux (Georges de) 212, 218
Sellon d'Allaman (Jean-Jacques) 181, 184
Senger (Hugo de) 4, 5, 8, 69
Sénéchaud (Marcel) 396
Séverac (Joseph Marie Déodat de) 393
Shakespeare (William) [Shakspeare (sic)] 40, 55, 169, 220
Sheridan (C. B., fils de Richard B.) 432, 433

Sheridan (Frances Chamberlaine, mère de Richard Brinsley, née en 1724) 430
Sheridan (Richard Brinsley, né en 1751) 429, 430, 432, 433
Sheridan (Thomas, père de Richard Brinsley, né en 1721) 430
Sismondi (Jean Charles Léonard) 314, 360
Société des Arts 320
Sollers (Philippe) 237
Soiron (Jean-François) 319
Soutter (Michel) 238
Staël (Germaine Necker, baronne de) 29, 151, 152, 154, 165, 178, 259, 260, 293, 311, 313, 314, 315, 339, 360
Starobinski (Jean) 236
Steiner (Georges) 236
Stendhal (Henri Beyle, dit) 66, 124, 412, 415, 419, 420
Strauss (Johann) 198, 236
Strauss (Richard) 220, 231
Stravinski (Igor F.) 203, 213, 219
Strepponi (Giuseppina) 452, 454
Suhrkamp (Peter) 82
Sutermeister (Heinrich) 198, 237
Swift (Jonathan) 429

Talma (François-Joseph) 48, 52, 54, 55, 99, 126, 151, 152, 153, 253, 339, 341, 349
Talmès (André) 225
Tamagno (Francesco) 193
Taskin (Émile Alexandre) 120
Tchaïkovski (Piotr I.) 200, 203, 445
Terroux (Elisabeth)* 319
Teshigahara (Hiroshi) 238
Theater Zeitung, Wien 375
Théâtres: L'Ambigu 97
des Amis de l'Instruction 206
Covent Garden 430
Drury Lane 429
La Gaieté 97
Montansier 272
de la Porte Saint-Martin 398
du Vaudeville 57, 209, 245, 316, 359, 416, 417, 418
Théâtre-Français 35, 169, 250, 253, 272
Théâtre-Italien 46, 127
Thomas (Ambroise) 198
Tintoret (Jacopo di Robusti) 58
Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez, dit) 392
Tœpffer (Adam-Wolfgang) 320
Tœpffer (Rodolphe) 17, 236, 344, 346, 354
Tognetti (Louis) 211
Tolstoï (Léon N.) 346
Toscanini (Arturo) 396, 452
Traz (Robert de) 128
Tronchin (François) 170, 181, 321
Tuileries (concerts des) 374

Ustinov (Peter) 239

Valéry (Paul) 217, 220
Vallette (Gaspard) 344, 354, 359
Vaucher* 319
Verdi (Giuseppe) 447, 450, 452, 453, 454, 456, 458
Vernes de Luze (François) 171, 181

Vertpré (Jenny) 99
Voltaire (François Marie Arouet, dit) 3, 9, 25, 26, 27, 34, 35, 46, 54, 124, 143, 145, 148, 151, 154, 163, 165, 169, 170, 173, 179, 245, 251, 257, 259, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 281, 282, 283, 284, 289, 307, 315, 360, 403
Vuataz (Roger) 212, 218, 236

Wagner (Minna, née Planer en 1809, épouse R.Wagner en 1836 et meurt en 1866) 465
Wagner (Richard) 457, 459, 460, 461, 462, 463, 465
Wagner (Siegfried) 459
Watteau (Antoine) 58, 403, 404, 405
Weber (Carl Maria von) 197
Weideli (Walter) 226
Wissmer (Pierre) 226, 227

Zeno (Apostolo) 59
Zemlinsky (Alexander) 468
Zumbach (André) 212

Index des noms de famille de directeurs du Grand Théâtre

(ci-devant Théâtre de Genève)

Araldi 22
Auphan 237, 238, 239

Blanchard 472
Bruni 195, 219

Claparède 188, 358, 359
Collot D'Herbois [Derbois] 35, 37, 54, 98, 99, 109, 111, 112, 173, 191, 245, 246, 247, 251, 252, 256, 257, 260, 270, 271, 289, 290, 302
Combettes 4, 5
Constant 206
Cossard 188
Covelle (propriétaire du bâtiment) 349

Dauphin 123, 129, 131
Defrenne 188
Desplaces 99, 112

Eyrin-Ducastel 129, 199

Gall VI, 116, 237, 238, 239
Galli 129, 199
Graf 101, 198, 227, 237, 238
Gravière 120, 128, 129, 207

Huguet 131

La Forest 25
Lamy 236, 237
Lemoine 143

Matifas 5, 159

Pastrat [Patrat] 61, 181
Pépin (Charles) 4, 5, 13, 14, 15, 96, 187, 230, 317
Poncet 131, 207, 209

Riber 227, 236, 238
Rosimond (Argus) 21, 27, 32, 35, 53, 93, 245, 253, 264, 265

Sabin-Bressy 131
Saint-Gérand [Géran] 35, 37, 103, 117, 245, 251, 252, 255, 290

Vaucorbeil 122
Vidal (régisseur de Pépin) 317

Index: Genève, environs et Confédération helvétique

Cet index comprend quelques lieux mentionnés et certaines personnes signalées.
L'astérisque indique un nom rattaché à plusieurs familles.

Aarau 463
Abauzit (Firmin) 360
Aga Khan (Saddrudin) 238
Ain 305, 309
Albisbrunnen 464
Alpes 308, 460
Amat (Jean-Charles) 287
Argand* 311
Arve 3, 57, 277, 465
Athénée (palais de l') 432
Audéoud* 103, 104

Bade [Baden] 61, 463
Badolet (Jean-Louis Badollet, fonda New Geneva aux Etats-Unis, avec Albert Gallatin)* 287
Balances (hôtel des) 275, 281, 282
Barante (Guillaume Prosper Brugière, baron de, Préfet) 314
Barreau (fort) 308
Bartholoni (Jean) 203, 204, 205
Bartholoni (Jean-François) 432
Barton (Daniel Fitzgerald Parkenham) 128, 191, 432
Bastard (Thierry) 35
Bastion(s) 21, 27, 28, 35, 55, 57, 72, 163, 176, 245, 256, 264, 310, 359, 432
Bâtiment électoral 163
Baulacre (Jacques) 27
Baur-au-Lac 465
Beauregard (rue) 288
Bel-Air 105, 275
Berne 26, 27, 171, 182, 184, 198, 213, 237, 245, 259, 304, 464
Berthelier (Philibert) 157, 181
Bienne 463
Boissier* 262, 311, 313
Boiteux* 177
Bonaparte (Joseph) 153, 178
Bonnard* (Lévrier-Bonnard) 291, 292
Bonnet (Charles)* 360
Bonstetten (Charles Victor de) 360
Bourg-de-Four 110
Bourrit (Pierre Étienne Léonard Octave) 464
Bourse municipale 330
Brunswick (Charles, duc de) 57, 128, 208, 432
Buisson* 262
Burlamachi (Jean-Jacques Burlamacchi ou Burlamaqui)* 360
Butini* 151, 169, 170, 171, 262

Cailler* 344
Caisse d'épargne 329
Calandrin (Calandrini)* 104, 105, 106
Candolle (Augustin-Pyramus de) 29, 360
Candolle (Roger de) 223
Carillon (Le) [journal] 51
Carouge (Carrouge, Karonge) 32, 34, 35, 124, 135, 143, 145, 146, 179, 261, 262, 264, 308, 344
Carteret (Antoine Désiré) 164
Cercle 27, 191, 223, 236, 255, 310
Chantepoulet 290
Charmilles 267
Charrière (Isabelle de) 29
Châteauvieux (Jacques André Lullin de)* 246, 302, 303, 304

Châtelaine 34, 35. 93, 98, 179, 181, 245, 251, 264
Chenevière (Arthur) 13
Choulex 35
Cité 105
Clavière (Étienne) 296, 298, 300, 302
Clémenty (propriété) 290
Club (des Montagnards) 307
Coindet* 255, 464
Collège 99, 225, 287, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 354, 437
Collonges-sous-Salève 472
Cologny 278, 464
Combremont-le-Grand 357
Commission (de sûreté) 307
Conflans (Guillaume de) 310
Conservatoire de musique 69, 81, 101, 163, 203, 217, 432
Consistoire 25, 27, 53, 61, 62, 63, 252, 261, 262, 264, 316
Constitution 18, 90, 176, 310, 313
Coppet 151, 152, 154, 259, 293, 313, 314, 315
Cornavin 276, 344
Corraterie (Coraterie) 110, 292, 362

Davy (Lady) 152
Decerve (De Cerve)* 255
De la Rive* 116. 320, 360
De Luc (Deluc)* 245
Del'Isle (Samuel) 302, 303, 304
Del'or (De Lor)* 358, 362
Délices 27, 35, 124, 143, 148, 181, 259, 262, 307, 403
Demole (Guy)* 432
Denis (Marie-Louise)* 143, 259, 262, 267
Deonna (Deona)* 289
Derrière-le-Rhône (Rue) 277
Des Roches (De Roche)* 262, 358
Desarts (Des Arts)* 104
Desportes (Félix, Résident de France) 177, 311
Develay (Develey)* 288
Dicker (Jacques) 218
Diodati* 116
Duby* 287
Dufour (Guillaume Henri)* IV, 5, 57
Dumont (Étienne) 287, 296, 300
Dunant (Ami) 103, 251, 255
Dupont (François) 123

Eaux-Vives 18, 225, 277
Écho du Léman (L') [journal] 187
Écluse (fort de) 308
Égaliseurs 31, 255, 301
Émery (Charles) 302, 303
Engadine 462
Englués 292
Escalade 58, 59, 61, 62, 181, 190, 203, 307, 308, 310
Esprit de Genève 119, 330, 360
Esprit européen 358, 359, 360
Exagérés 272
Eymard (Ange-Marie d', Préfet) 319
Eynard (Jean-Gabriel) 432

Fatio (Guillaume) 176
Fatio (Pierre) 32, 58

Faucille (col de la) 287
Faure (Jacob) 61
Favre* 181, 260, 319, 360
Fazy (Charles-Louis) 289
Fazy (Henri) 158
Fazy (James) 5, 25, 33, 135, 157, 159, 160, 181, 208
Fédéral (Le) [journal] 19, 91, 96, 362
Ferney 35, 147, 154, 181, 259, 262, 264, 265, 307, 315, 330
Fort (voir aussi Barreau, de l'Écluse, Montmélian, Pierre-Châtel) 308
Fribourg 182, 437
Fusterie 288

Galiffe* 25, 204
Gallatin (Albert) 275, 287, 288
Garnier* 128, 359
Gasc (Ésaïe) 300, 301
Genthod 360
Gessler (voir Grisler ou l'Ambition punie) 3, 38, 40, 42, 52, 88, 246, 253, 256
Glaris 291
Godet (Philippe) 354
Goldlin (Goeldli)* 304
Grand Casino 70, 198
Grand-Saconnex 301
Grange (La) [journal] 28, 48, 119, 176, 206, 229, 236
Grange des Étrangers (voir Rosimond: Théâtre de) 27, 93, 245, 264, 281
Grange-Canal (Grange-Canard) 25, 34, 61
Granges 291
Grenus (Jacques)* 25, 256, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308
Grisons 181, 462
Grobéty* 278

Harmonie nautique 69
Hentsch (Albert) 98, 191, 206, 232, 358, 359, 362
Hentsch (Henri) 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293
Hôpital 62, 104, 111, 251, 275, 279, 329, 330
Hôtel-de-Ville 47, 61, 278

Île (quartier et tour de l') 157, 163, 275, 277
Institut Suisse de Rome 398
Ivonne (Divonne-les-Bains) 72

Janot* 358, 362
Jeu de Paume 25, 34, 61, 425
Jordan (Jacques, fils de Jean-François)* 27
Journal de Genève (Le) 157, 159, 189, 302
Jura 270, 305, 308
jurande 323

Knie (cirque) 359
Kuhne (Adrien) 225

Labat* 104
Lausanne 61, 143, 213, 214, 220, 275, 302, 304, 330, 463
Lect (Lett)* 61
Le Fort* 110

Léman (Département du) 29, 45, 151, 310, 311, 314
Lévrier (Ami) 135, 157, 158, 181
Lombard* 291, 292
Lossier* 104
Lullin* 276
Lullin de Châteauvieux * (voir Châteauvieux) 302, 304

Mallet* 181, 259
Mallet (Georges) 181
Mallet-du-Pan* 29, 291
Matthey (Pierre) 176
Micheli (Michel, Syndic) 104, 112, 311
Michot (Pierre)
Mirond (bastion) 432
Molard 17
Momier, momière: communauté dont le prédicateur fut mis à l'écart par les pasteurs genevois, au début du XIXe siècle; au féminin, panier à provisions. [Momon est en rapport étymologique avec Momos: momerie, masque, mascarade] 6, 12
Montagne (Montagnards) 307
Mont-Blanc 308, 309, 339, 465
Montmélian (fort) 308
Morel* 106
Morges 170, 237, 463
Mornex 263, 464, 465, 466, 467

Natifs 287, 301, 307, 332
Naville* 256
Necker (Jacques) 259, 296
Négatifs 27, 170, 287, 307
Neuchâtel 4, 5, 88, 198, 212, 262, 323, 330, 385, 463
Neuve (glacis de) 359
Neuve (place) 55, 69, 101, 131, 163, 197, 203, 432
Noblet* 316
Nyon 290, 291, 292

Pâquis 18, 177, 225, 276, 278
Perly-Certoux 357
Perret* 22
Peschier (Charles) 17, 18, 19, 20, 229
Picot* 5, 288, 289, 290
Pictet (Charlotte) 25, 26
Pictet (Isaac) 25, 26, 293
Pictet (Louis) 116
Pictet (Marc-Auguste) 311, 360
Pierre-Châtel (fort) 308
Pinon (Joseph) 255
Plainpalais (rond-point de, plaine de) 66, 163, 310
Plattner (Paul) 225
Ponceur (Le) [journal] 131
Porte-de-Carouge 344
Porte-de-Cornavin 276, 344
Porte-de-la-Monnaie 275, 281
Porte Neuve 105
Porte-de-Rive 276, 344
Post Tenebras Lux 4, 164, 212
Pregny 259, 264

Radical (Le) [journal] 187
Renaud (Jules) 131
Représentants 27, 32, 170, 247, 287, 296, 307
Résident (de France) 27, 104, 177, 264, 311
Reybaz (Étienne Salomon) 301
Rhône 3, 9, 172, 277, 278
Rilliet* 104, 110
Rival* 106, 264
Rive 61, 346, 351
Robin* 61, 62
Rolle 355, 432
Rousseau (Alfred) 165
Rousseau (Alphonse) 165, 166
Rousseau (Jacques) 166, 167
Rousseau (Jean-François Xavier) 166
Roveray (Jacques Antoine du Roverai) 296

Saint-Antoine 287, 523
Saint-Gervais 17, 25, 277, 278
Saint-Jean (quartier de) 27, 35, 124, 259, 262, 267
Saint-Jean (Préfet: surnom donné à Félix Desportes) 311, 312
Saint-Maurice 308, 438
Saladin de Crans (Antoine) 110
Salève 464, 465
Sans-Gêne (Le) [journal] 131
Sarasin* 104, 105, 106
Sarasin-Liotard* 104
Sardaigne 245, 307, 308
Saussure (de)* 181, 360
Saussure-Boissier (de)* 262
Savoie (Maison de) [Savoyards] 34, 124, 143, 157, 182, 187, 261, 279, 307, 308, 464
Scheler (Alphonse) 163
Scherer* 275
Sécheron 204, 205, 278
Sellon d'Allaman* 321
Simplon 308
Sion 291
Suisse 38, 48, 51, 55, 83, 187, 200, 211, 212, 217, 218, 220, 230, 237, 238, 253, 260, 267, 270, 272, 302, 304, 308, 324, 325, 339, 354, 463
Suisse (La) [journal] 203, 207

Tell (voir Guillaume Tell) 3, 38, 40, 41, 42, 43, 88, 253, 255, 267, 269, 346
Tertasse (Tartasse) 106
Théâtre (Le) [journal] 119, 120
Théâtres (Des) de Genève, de la Suisse et de l'étranger [journal] 195
Thélusson (Paul Louis)* 259
Tour-des-Jardins 277
Tour-des-Philosophes 277
Tournay (Tournai) 35, 179, 259, 264
Tramelan 355
Treille 28, 106
Trembley (Alphonse) 287
Trembley-Massé* 311
Tribunal de commerce 122, 292
Tribune de Genève (La) [journal] 48, 51
Trois-Rois (hôtel des) 62, 281
Tronchin (Jean-Robert) 259, 262, 282
Tronchin (Théodore) 276, 360
Turrettini* 262, 362, 432

Vaillant (docteur) 466
Valais 291, 308
Vaud 291, 308
Verdain, Verdaine 275
Vernes (Jacob) 148, 170, 175, 179
Vernet (Isaac) 157
Vernet (Jacob) 360
Versoix 308
Versonnex (François) 354
Vial* 25
Victoria-Hall 69, 203, 432

Winterthur 362

Yverdon 463

Zurich 18, 26, 81, 184, 213, 307, 465
Zurlauben (Beat Fidel) 253

Remerciements

M. Hugues R. Gall
M. François Duchêne

Mme Elisabeth Salina-Amorini
M. Edgar de Picciotto
M. Olivier Vodoz

M. Christian Schirm
Mme Isabelle Mili

Mme Marie-Thérèse Pierrehumbert
Mme Claire Dubois

Mme Rita Ineichen
Mme Catherine Meylan
Mme Simone Lonchamp
Mme Catherine Jotterand
Mme Maud Labarre
M. Pierre Studer et tout le personnel
de la salle et des vestiaires du Grand Théâtre
M. Carlo Spinnehirn et tous ses collègues
huissiers du Grand Théâtre

M. Roland Aeschlimann
M. Michel Schaffter

M. François Passard
M. Giorgio Mancini

Mme Renée Auphan

M. Jean-Marie Blanchard

M. Dominique Meyer

Mme Marie-Claire Mermoud

Mme Jeanne Piot
Mme Laurence Authier

M. Jean-Louis et Mme Tamara Martinoty

M. Philippe M. Monnier
Mme Barbara Roth
Mme Barbara Prout
M. Michel Piller
Mme Christine Falcombello
Mme Sabina Engel
M. Lionel Breitmeyer
M. Serge Rebetez
M. Rainer Michaël Mason
M. Sebastian Sattento
M. Christophe Cherix
Mme Nathalie Strasser
M. Jacques Tchamkerten
Mme Judith Markish
Mme Muriel Hermenjat

M. Jean-Marie Marquis

M. René Baud

M. et Mme Daniel Cornu
M. Jean-Jacques Roth

M. Pierre Bosson
M. Jean-Claude Bouniol

M. Andrés Garcia

M. Richard Ros

Mme Lisa Taylor et Raphaël

M. Daniele "Pano" Parini
MM. Marc et Éric Maugué
M. Jan Boggio

Mme Annette Duchêne
Mme Françoise Piguet Ott
et M. Pierre-François Piguet
Mme Nicole Rossier
Mme Arlette Chédel-Derbès
Mme Christine Schaller
M. Sébastien Risler et Mme Claire Gutwirth
M. Luis Ascot
M. William Jacques-Vaëna
et Mme Raymonde Vaëna
M. André Neury
M. Vladimir Redalié
M. et Mme Jean et Marine Vigny

M. Jean-Jacques Berger

M. et Mme Antoine et Nicole Bordier
M. Metin Arditi
M. Jacques E. Hentsch
M. Alain Bordier

M. Armand Lombard
Mme Dominique Papon Dubois-Ferrière
et M. Denis Dubois-Ferrière
M. Thierry Lombard

M. Frédéric d'Agay

Mme Juliana Eichenberger

Mme Adrienne Clostre
M. Louis Saguer

M. Hugues Cuenod

Mme Odette Chaïkin
M. Édmond Desarnaulds

M. François Desarnaulds et son fils Amilcar
Mme Gisèle Bellon

Ma grande famille:
Christiane, Aline, Gustave, Victor,
Marie-Odile et Diego
Mme Sylviane Baillif-Beux

Remerciements

Le Grand Théâtre de Genève
Le Théâtre Municipal de Lausanne
La Bibliothèque publique et universitaire de Genève
La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Genève
La Bibliothèque musicale de la Ville de Genève
Le Centre d'iconographie genevoise
Le Cabinet des estampes
Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève

Conseils artistiques
Roger Chappellu
Thomas Mohler

Collaborations avec l'éditeur
Boris Baruchet
David Ellefsplass

Moreno Berva

Présence amicale et solidarité quotidienne:

Ce livre n'aurait pas pu être amené à bon port sans la collaboration active et constante de M. Denis Ponté, coordinateur général et photographe dévoué dont la disponibilité est demeurée exemplaire, s'agissant de secours tant au plan technique que sous l'angle de vue de la sensibilité, par l'optimisme contagieux et le naturel goût de la mesure de cet homme de cœur.

Partenaires financiers

Fonds Rapin – Archives d'Etat

Avec l'appui de la Ville de Genève
– Département des affaires culturelles

M. Guy Demole

MM. Lombard, Odier, Darier,
Hentsch et Cie, banquiers à Genève

La loterie de la Suisse romande

(*) Avec des contributions : pour la peinture, de Valentina Anker ; pour l'urbanisme, d'Armand Brulhart et d'Albert Lévy ; pour la musique [en relation avec le compositeur Charles Bovy-Lysberg et le pittoresque helvétique], de Rémy Campos. Les professeurs à l'E.P.F.L., M. Jacques Gubler, pour l'histoire de l'architecture, et Julius Natterer, pour la construction et le bois [avec la collaboration de M. Denis Pflug], ont également prêté leur plume spécialisée à ce travail dont l'originalité a été saluée par le professeur Arthur Rüegg, de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, lequel a écrit à propos de ce livre que *"Le chalet dans tous ses états" est parmi les ouvrages de référence de premier ordre pour nos propres recherches.*

L'auteur, dessiné par son frère François Desarnaulds, en août 2004

Né à Genève, le 16 novembre 1944, Serge Arnauld est élève à l'École enfantine de la promenade Saint-Antoine. Il poursuit sa scolarité au Collège Calvin et obtient, sous la direction de Vladimir Jankélévitch, une maîtrise d'enseignement de philosophie à la Sorbonne (*Phénomène et indifférence dans la représentation compréhensive des premiers stoïciens et du scepticisme antique*). L'inscription au fichier national des thèses d'un doctorat d'État consacré à *l'Indifférence* (sur Jules Lequier) donne suite à ses études, mais ce travail est interrompu par la mort du professeur précité.

Après avoir fréquenté les classes de piano de Henri Gautier et d'André Perret au Conservatoire de Genève, il travaille pendant plusieurs années la composition musicale avec Marcel Landowski, puis, sur le conseil de Darius Milhaud, il reçoit les conseils d'Adrienne Clostre et de Louis Saguer, deux compositeurs qui lui font l'honneur de lui manifester une grande et longue amitié.

Il devient membre de l'Institut Suisse de Rome et fonde alors le "Festival international des compositeurs des Académies étrangères (Villa Medici, Académie allemande, Académie américaine, Académie danoise et Institut Suisse)" qu'il dirige pendant cinq années.

La plupart de ses compositions musicales ont été créées et enregistrées par Robert Faller, dont la générosité d'âme et la curiosité d'esprit l'ont marqué.

On lui doit plusieurs ouvrages pour le théâtre dramatique et lyrique dont certains sont liés à une longue collaboration, fraternelle et fidèle, avec William Jacques à Genève et Jean-Louis Martinoty, à Paris.

C'est sous la direction de Serge Arnauld que "Le chalet dans tous ses états(*) – la construction de l'imaginaire helvétique" a été publié en l'an 2000.

Musique de scène et pour le ballet

Pugilat (sélection suisse pour le Prix Italia, 1978). Ensemble instrumental dont un cor des Alpes, une harpe celtique, huit voix: 2 s.-2 a.-2 t.-2 b. et deux comédiens. Poème de Bernard Falciola. Commande RTSR.

Le Jeu de la Tarasque (1985). Ballet pour piano à quatre mains. Poème du félibre Charles Galtier, conservateur du musée Mistral (décédé en janvier 2004). Institut Suisse de Rome, Château de Tarascon, Ville de Genève, Varsovie, Jérusalem.

Lettres aux enfants (Le Bâton magique, 1994). Ballet dissocié pour quatuor à cordes, quintette à vent, piano préparé: des ensembles jouant successivement, puis simultanément. Texte provenant d'une antiquité des Batak (Sumatra) se trouvant au musée de Djakarta. Bâtiment des Forces Motrices, Genève, 1996: Ballet du Grand Théâtre de Genève.

Œuvres de commémoration

L'Esprit de Genève: Le souffle et le soupir (1986). Livret du Mystère pour le 450e anniversaire de la Réformation à Genève. Musique d'André Zumbach. Parvis de la Cathédrale Saint-Pierre, Genève.

Guillaume Tell, mythe jacobin (1988). Livret et arrangements musicaux pour le 700e anniversaire de la Confédération helvétique (ouvrage primé au théâtre de Mézières).

Opéras

Masculin singulier [une suite à *La Voix humaine*, écrite par Jean Cocteau/musique de Francis Poulenc] (sélection suisse pour le Prix Gilson, 1987). Ensemble instrumental et une voix de femme, avec une bande magnétique; mise en ondes de William Jacques. Commande RTSR.

Opéra sans le sou: Le double et sa doublure (1990). Textes et livret sur des chansons de Louis Saguer (Wolf Simoni), écrites entre 1930 et 1980. Théâtre Saint-Gervais, Genève, 1990.

La Vie à deux. Opéra imaginaire (1998).
Livret et extraits musicaux (collages). Sélection de fragments d'opéras depuis Claudio Monteverdi jusqu'à Luigi Nono (selon un choix de Jean-Louis Martinoty).

Musique religieuse

Cantates ambivalentes (1971, pour mon professeur Adrienne Clostre). Ensemble instrumental et voix : s.-a.-t.-b./solistes.

Requiem de Pâques (1976, pour Madeleine et Darius Milhaud). Ensemble instrumental et voix: s.-a.-t.-b./solistes. Église Saint-Gervais, Paris.

L'Amour (1977, pour Pierre Emmanuel). Ensemble instrumental et voix : s.-a.-t.-b./solistes.

Duo a cappella (1982, pour la mort de Jean Derbès). Commande du Festival international de musiques sacrées de Fribourg.

Musique de chambre

Quatuor à cordes sur B.A.C.H. (1974). Commande RTSR.

Trio pour flûte, cor et piano (1982). Commande de la Société Suisse de Musique Contemporaine. RTSR, Lausanne.

Coré callipyge. Giustiniana pour la solitude. Veille – cour (via Veneto) – couche – éveil. Voix de contralto solo (1982). Belluard, Fribourg.

Cento anni dopo. Poèmes de Nietzsche (1969-1983). Piano à quatre mains et pianistes récitant les textes. Institut Suisse de Rome, 1984. Cour de l'Hôtel-de-Ville, Genève.

Trente chansons d'enfants traditionnelles (1997). Piano préparatoire.

Le Marchand de sable (2003). Un conte et des sons. Extrait du *Barbier de Séville* de Rossini.

Musicologie

Défense et illustration d'un genre musical: *la cotonalité* (aspects d'un principe harmonique), 1968. Éditions Choudens, Paris. À Christiane Wirz.

Défense et illustration d'un genre musical: *le système hexacordal* (étude d'une forme dialectique), 1969. Éditions Choudens, Paris. À Marcel Landowski.

Les manuscrits de Carpentras (Elzéar Genet, successeur de Palestrina à la Chapelle Pontificale et les Lamentations de Jérémie). Abbaye de Sénanque, 1979. Villeneuve-lès-Avignon, Romainmôtier.

Scènes de la vie judéo-comtadine. Centre Pompidou, 1980. (Cultures juives méditerranéennes et orientales, Syros éditeur, Paris.)

Film

Tant qu'on se croise on s'aime (2000). Vidéo-portrait écrit à toute vitesse.

Impressum

Conception graphique et réalisation
Thomas Mohler et Roger Chappellu
alias et idem, Genève

Photographies des couvertures
Roger Chappellu

Iconographie
Serge Arnauld

Photographies des documents
et conception multimédia
Denis Ponté

Photolithographie
Roger Chappellu

Relecture des textes et élaboration des index
Moreno Berva et Serge Arnauld
alias et idem, Genève

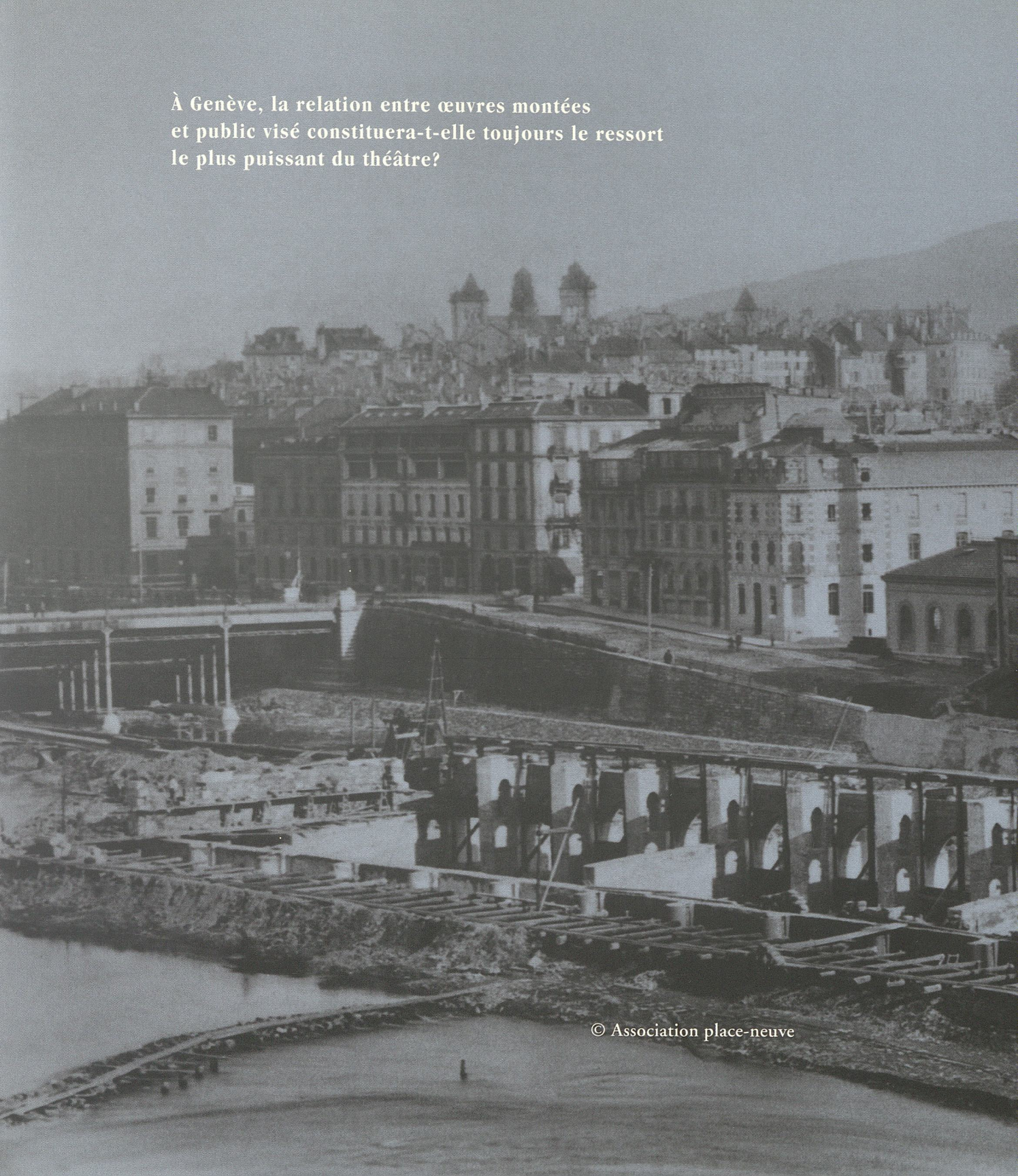
Achevé d'imprimer en octobre 2004
sur les presses de VS/H Druck
Vogt-Schild/Habegger, Soleure (Suisse)

Édition et distribution:
Association place-neuve
Case postale 156
CH-1225 Chêne-Bourg
www.place-neuve.ch

© Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous les pays.

Imprimé en Suisse
octobre 2004

ISBN 2-8399-0000-9



À Genève, la relation entre œuvres montées et public visé constituera-t-elle toujours le ressort le plus puissant du théâtre?

© Association place-neuve

Genève – Oser paraître

Mentalités, goûts et mœurs au regard du théâtre

Préface de M. Hugues R. Gall

Postface de M. Jean-Marie Blanchard

Volume I **Miroirs**

Culte sans image, culture de son image

Volume II **Mirages**

L'empreinte et l'intuition

Volume III **Blandices**

Le Spectacle de la Cité